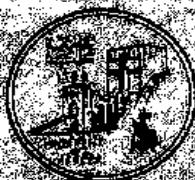


كتابات الأدب العامي الأذاعي



تراثنا الشعري العربي

محمود فاخوري

مكتبة الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٣ م

مُوسِيَّا الشِّعْرَ الْعَرَبِيَّ

جامعة الملك عبد الله بن سلطان
كلية الآداب والعلوم



موسيقا الشاعر العربي

محمود خوري

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤٩٦ / ١٩٩٦ م

السنة الأولى

قسم اللغة العربية

تقديم وتعريف

الشعر — كما قالوا — ديوان العرب ، وسجل حياتهم ، وهو مظهر عبقرتهم ومتنه حكمة ، بل هو — كما قال ابن رشيق — « فخرهم العظيم ، وقسطاسهم المستقيم » . به يأخذون ، وإليه يصرون . ولم يكن لهم عام أصبح منه . فلا غزو أن يكون له قيمة عظيمة في أيامهم الحافلة ، وأسواتهم الأدبية . وإن يكون دعامة السامر عندهم ، ومدار حثبات القوم لديهم . يحفظونه تارة ، ويرثونه تارات ، ويختارونه في المواسم يوم كانت تضرب للذابحة قبة الأدم في عكاظ . فيحکم بين الشعراء والشواعر من أمثال : حسان بن ثابت ، والأعشى ، والحساء ...

وما زال هذا دأبهم وهيجئه لهم في الإسلام بعد الباهلية أيضاً ، إذ أصبح الشعر جوهر ميادين السياسة والأدب ، وأمن « مناهج » التربية والتعليم . وصاحب القياح المعلى في التهذيب والتثقيف . وقد جاء في مأثور الحديث : « لا تدعُ العربَ الشَّعْرَ حَتَّى تَدَعَ الْإِبْلَ الْخَنِينَ » . وأوصى الفاروق أحد أبناءه بقوله : « احفظ حasan الشعري بحسن أدبك » . كما كتب هنا الخليفة الراشد إلى أبي موسي الأشعري قائلاً : « مَنْ مَنَّ قِبَلَكَ بَعْلَمَ الشِّعْرِ ، فَلَمَّا يَدَلَّ عَلَى مَعَالِيِ الْأَخْلَاقِ ، وَصَوَابِ الرَّأْيِ ، وَمَعْرِفَةِ الْأَنْسَابِ » .

وقال أول خليفة أموي : « يجب على الرجل تأديب ولده ، والشعر أعلى مراتب الأدب » .

ومنذ بدأ لواء الحضارة العربية يرفرف خطاقة ، أصبح الشعر العربي محوراً لكتير من العلوم والثقافات ، فالأدبي مثلاً يتندوّق ما فيه من مجال البحوث والفن ، وأساليب البيان ، وكل عالم واحد في هذا الشعر ما يروي غليله وينفع ظماء . سواء في ذلك النحوي ، والبلاغي ، واللغوي ، والمفسر ، والمحذث .. ومن إليهم .

أما العروضي فإنه يرجع إلى الشعر ليُتم الترجح، وليسَ حرجًّا عليه من أمر الأوزان والترافي والضرورات ... منذ أن استنبط الخطيب الفراهيدى قواعده، هنا الفتن . وضبط مقاييسه وأوزانه ، وما توالى بعده من كتب العروض قافيةً ومحاتةً . حتى أصبح لهم في ذلك كتب مشهورة ، وتواليف مفردة . وحقلت المكتبة العربية — إلى يومنا هذا — بذخائر من الآثار والأعمال ، مطبوعةً ومحفوظة .

هذا إلى جانب الدواوين الشعرية وكتب الاختيار ، التي لم يتقطع أطيافها المدقق منذ المفضليات والأصمعيات . والخمسات المختلفة .. حتى ختارات البارودي . وما أعقبها من اختيارات متعددة قام بها المعاصرون ، كل على طريقته .

والسوق الأدبية في أيامنا هذه — على كثرة ما ألف ثم نفي — تكاد تفتقر إلى كتاب في علم العروض والقوافي ، يربط مسائلهما بصلة يجمع بين ليماز غير مُخلِّ ، وتطويل غير مُسْمِل . ويُشير فيما سير الباحث المستقصي . الذي يُلقي من موارد هلين العالمين ما بعد ، ويقرب ما نادٍ وشرد . وباسم ما تفرق وتبعر ، في أسلوب حديث مشوق ، وطريقة عملية ميسرة . قائمة على تجربة وخبرة ومعاناة .

كما تكاد تلك السوق تفتقر إلى كتاب يربط بين القائم والحادي . فيتناول موسيقى الشعر العربي : عناصرها ، ومتظاهر التجاذب فيها قدماً وحدشاً . إلى أن آل الأمر أخيراً إلى ما يسمى بالشعر الحديث ، أو شعر التفعيلة .

وعلى هادي من ذلك . كنت أفيد من تدريسي لهذه المادة عادة سنين . ومن الجهد اليائنة التي يبذلها الباحثون قبلى . ومهماوا لي سبيل البحث والتثقيف ، والاختيار أسهل الأساليب . في التبسيط والتشقيق والتوضيح . معيناً وراء الغرض المقصود . من أقرب سبيل .

على أني أحب أن أشير هنا إلى أن جوانب التجديد في الشعر — ولا سيما الجانب الموسيقي — لا تزال في حاجة إلى مزيد من البحث والتحري ، لأن الدراسات في هذا الميدان قليلة . وأرجو أن أكون قد وفقت في إقامة بعض الصوئ والأعلام لتلك الشبيبة الجديدة . التي بدأت تحكم في بُردة الشعر العربي منذ أو اخر العقد الخامس من هذا القرن العشرين . إذ سلطت الأضواء على القصيدة العربية المعاصرة ، غير التقليدية ، من الوجهة العروضية

الصرف ، وحاولت أن أعين المدارسين والنقاد والشعراء على تعرّف شيءٍ من المقايس التي يجري عليها « الشعر الحديث » الذي انوى الموزون منه إلى الترام « الفضيلة » ، إذ كان هناك مثل تلك المقايس أو المعايير . لأنني كنت — ولا أزال — أؤمن بأن هذا الشعر لم يستوِ بعد على سُوقه ليُعجب الرَّأْعَنْ بناه . فتجارب المجددين ما تفتّأ تجدّنا بسماحة متنوعة لا تضبطها قواعده . جامدة . ولا يبرح فرسان الشعر والنثر . يتراحمون على هذه الحلبة ، ولكلِّ منهم رأيًّا واجتهاد .

والزمن المُتَّاح أقصى من أن يقتصرَ على الباحث إقامة بناءً متكملاً عنكم . فهذا التحاليل نفسه لم يضبط أوزان الشعر ، ولم يستربط قواعده . وبشتت اركانه . إلا بعد ثلاثة قرونٍ على الأقل . حين نضع ذلك الشعر . ورقي إلى مرتبة الكمال .

ولعلي استطعت . بما أضفت من أمر هذا الشعر العربي الحديث . أن أوصي بضم لبياناتٍ متواضعة في توضيح البناء العروضي للقصيدة الجديدة الموزولة ، في آخر إشكالها المستحدثة ، وأن أعود بأجمل ما تتوارد إليه نفس القارئ . مجاواً مائغاً . ينير سراجاً ، ويعلي بناءً .

وعلى هذا . جاء الكتاب في ثلاثة أقسام أساسية :

١ - علم العروض ، وما يتصل به من اصلاحات ، وفق ما جرى عليه جمهور القدماء . وقد جعلت البحور الشعرية هنا زمراً متجانسة . وعنيت بتخصي جوازات الحشو في كل بحر . إذ وجدت معظم كتب العروض تشمل هذا التخصي . كما ذكرت كل بحر بإشارات نافعة توضح استعماله لدى الشعراء . وما يصلح له من المعاني والأغراض والصور . وإن كانت هذه الخطوة لا تزال في حاجة إلى مزيدٍ من التحرّي والتقيّب والدراسة ... إلا أنها — على كل حال — موضع استئناسٍ واهتمام ، وربما أوصلت المتابعة فيها إلى نتائج مُجْمَعَةً ، تعطي ثماراً ذاتية القطوف .

٢ - علم القوافي ، وما ينضوي تحته عادةً من تحابيد للفافية ، وكلام على أحرفها وحركاتها ، وتفصيل في حاليدها وأنواعها ، وتوضيح لعروبه المختلفة ، حتى يكون الشعراء في منجاةٍ من هذه العيوب .

وعلم التواقي أدق من علم العروض والطف . وإن كان منه كابجز ، لأن الناظر فيه يحتاج إلى مهارة في علم التصريف : والاشتقاق ، واللغة ، والإعراب ، وما إلى ذلك .

٣ - موسيقا الشعر العربي . وتحليل عناصرها . وبيان مظاهر التجايد والتطور فيها على مر العصور . أو زاناً وقوافي . وحرفاً وألفاظاً وتراتيب . حتى آل الأمر إلى التصييد الحاديثة التي اعتمدت التفعيلة أساساً لبنائها الموسيقي .

وبعد :

فذلك مبلغ الجهد الذي أنفقته خلاصاً . ليكون الكتاب في الوقت نفسه موافقاً لمنهج السنة الأولى في كلية الآداب (١) ، وإني لأأمل أن يتحقق الغاية المثل التي نشأتها منه ، وهو — كما نعلم — كتاب سيماه العلم ، إلا أنني حاولت أن أجعله مختبراً ببعض النظارات الأدبية هنا وهناك ، نديتاً بالأراء النقدية . والأحكام النحوية التي نشرتها في طياته . ليكون أقرب إلى النضارة والطبراء ، وأدنى إلى الرونق واللسان ، بما يُبعده عن جفاف العلم ، ويُزجه بحلوة الأدب .

محمود فاخوري

حلب ١٠١ - ٩ - ١٩٨١

(١) يتهمن هذا الكتاب بقطعه من المادة المقررة التي تنظم فيها : « الصير والبلاغة والعروض » مما .

علم العَرْوَض

تسمية «العروض»

العروض : كلمة مؤنثة تعني ميزان الشعر . وعلم العروض هو العلم المختص بتعريف أوزان الشعر وما يعتريها من تغيرات . وواضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٥ھ) . وقيل : إنما وضعه الخليل وهذه إلخواهري (٣٩٣ - ٤٣٣ھ) .

وأختلف في سبب تسمية هذا العلم بـ «العروض» على ستة أقوال :

- ١ - لأن الشعر يعرض عليه فيظهر المترد من المنكسر .
- ٢ - أو لأنه متعار من العروض بمعنى الناحية ، وذلك لأن الشعر ناحية من نواحي العالم والأدب .
- ٣ - أو لأن الخليل ألمم هذا العلم واكتشف بمكنته التي من أسوانها (العروض) فسماه الخليل بها .
- ٤ - أو توسيعاً وطلبأ للنفقة ، وذلك من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمى عروضاً .
- ٥ - ومن قائل أن المراد بالعروض الناقة الصعبة ، فيسمى هذا العلم باسمها الصعوبية .
- ٦ - وذهب بعضهم إلى أن معنى العروض الطريق في الجبل ، والبحور طرق إلى النظم .

وأقرب هذه الآراء إلى الصواب الأول ، فيكون مشتقاً من العرض ، لأن الشعر يعرض ويقاس على ميزانه .

أهمية العروض وضرورتها

ليست الغاية من تعلم العروض إعداد المتعلم ليكون شاعرآ فحسب ، فالشعر موهبة قبل كل شيء ، وإنما المهم أن مدرس اللغة العربية أو الكاتب فيها معرض لأن يعرّف بكثير من مصطلحات هذا العلم فلا يحسن به جهلها إذا سئل عنها أو توقف فيها .

ثم إنها تساعده على إقامة الأوزان المختلفة والاتباع إلى الأبيات التي لا يكون وزنها مستقيماً .

ولا يكفي أن يكون الإنسان مطبوعاً على قول الشعر موزوناً ، فيكون ذلك داعية إلى الاستغناء عن تعلم العروض . فهو لاء قات في تاريخنا الأدبي .

مصطلحات عروضية

قبل أن نخوض في تفصيلات الأوزان الشعرية وما يتصل بها ، لا بد من الاشارة إلى بعض المصطلحات العروضية ليكون ذلك بمنزلة التمهيد إلى ما نحن فيه :

١ - أطلق التحليل على كل وزن اسم (بحر) لأنّه يوزن به مالا يتناهى من الشعر ، فأشبّه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه ، كما أنه أطلق على كل بحر اسمأ خاصاً ، وانختلف الناس في تعلييل ذلك ، والحقيقة أنها مجرد اصطلاحات لا تخرج عن اصطلاحات العلوم الأخرى .

٢ - إذا كان الشعر يبيّنا واحداً سمي (بيّما) وإن كان بيّنين أو ثلاثة سمي (نفة) وإن كان أربعة أو خمسة أو ستة سمي (قطعة) ، وإن كان سبعه أبيات فأكثر سمي (قصيدة) . ويطلقون كلمة (القصيدة) على ما طالت أبياته وكثرة .

٣ - يقسم الشعر إلى أبيات ، وكل بيت مؤلف من نصفين أو شطرين متوازيين ، وتنتهي الأبيات بحرف واحد غالباً .

ويسمى النصف الأول من البيت صدراً ، والثاني عجراً ، وكلّ منها مصراً ، أو قسماً ، أو شطراً .

٤ -الجزء الأخير من الصدر يسمى عروضاً تشبيهاً له بعارض النساء التي تكون في وسطه ، وهي مؤونة وتحمّل على أحعارهن . والجزء الأخير من العجز يسمى ضرباً لأنّه ضرب للعروض ومثال لها . وما عدا العروض والضرب يسمى حشوأ .

٥ - والبيت قد يستو في أجزاءه كلها فيقال له : (النام) ، وقد يحذف جزء من كل شطر فيه فيسمى (المجزوء) ، وقد يحذف نصفه فيسمى (المشطور) وقد يسقط

ثلاثة فيسسى (المنهوك)^(١) . وكل من المشطور والمنهوك — في تفعيلاته ... يؤلف بيتاً شعرياً كاملاً . وإن كان — من حيث الظاهر — ذا مصراع واحد . وفي هذه الحالة تكون العروض نفسها هي الضرب .

٦ . قد يشتراك مصراها في كلمة واحدة يكون بعضها في الصادر وبعضها في العجز . فيسسى البيت (مدرجأ) أو (مداخلأ) أو (مدورأ) .

٧ - القافية : هي من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن .

٨ - الرّوّي : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال : قصيدة ميسّة أي روّتها المجم . وقصيدة عينية أي روّتها العين .

التقطيع وشروطه

المبدأ العام في التقطيع يعتمد على الموسيقى السمعية لاعلى ما يكتب . فيجزأ البيت ويجعل قطعاً بمقدار قطع ميزانه . وتناسب كل قطعة من الموزون بقطعة من الميزان ليعلم أهي موافقة لها في الوزن فيكون البيت صحيحاً . أم غير موافقة فيكون البيت مكسوراً . وبذلك يعرف بحره .

ويحصل التوافق في الوزن عادة بأن يكون المتحرك في الموزون مثابلاً للمتحرك في الميزان . والساكن كذلك : ولا أهمية لاختلاف نوع الحركة . فللفظ (فاعلُنْ) يوزن به كل لفظ خماسي يكون ثانية وخامسة ساكنين مثل : (قادم) . حطموا . قلبـه : لم يـسمـهـ منـكـمـ) .

ولتسهيل عملية الوزن تكتب الكلمة كما تلفظها ثم نضع إشارة (/) تحت الحرف المتحرك وإشارة (\) تحت الحرف الساكن ، وهذا ما يسمى بالكتابة العروضية .

مثال : كـمـ — كـانـ — كـتـبـ — هـذـاـ (هـادـاـ) .
٠ / ١ / ١ / ٥ / ٥ / ٥

وهناك بعض المباديء العامة التي لا بد من مراعاتها في الكتابة العروضية وهي :

(١) من قوله : نهكـهـ المـرضـ وـغـيرـهـ : إـذـاـ أـسـنـهـ ، وـبـالـغـ فـيـ الـأـعـدـتـ .

- ١ - العدة في تقطيع البيت إنما هي البطل لا الكتابة .
- ٢ - التنوين في آخر الاسم يُعدّ ثوفناً ساكتة .
- ٣ - الألف المعلوقة في الكلمات : (هنا ، الرحمن . أصحى . لكن) تُحسب لأننا نتلفظ بها ...
- ٤ - الألف في (مائة) والقارقة في مثل (قالوا) وهبة الوصل المتصلة بما قبلها لا تُعتبر في الوزن والتقطيع لأنها لا تلفظ .
- ٥ - الحرف المشدّد يتألف من حرفين أو همَا ساكن والثاني متحرك .
- ٦ - الحرف المتتحرك في نهاية كل مصراع يتبع بحرف ساكن من جنس حركه .
- ٧ - إذا كان ما قبل هذه الضمير متحركاً أشيعت حركتها بحرف من نوعها . أما إذا كان ما قبلها ساكناً فيجوز الإشاعع وعامة ، والأفضل عدم الإشاعع .
- ٨ - إذا كانت ميم الجمجمة متحركة وجب إشاعع حركتها بحرف متولد منها ، مثل : (فان همو ذهبت أخلاقهم ذهباً) .
- ٩ - الألف في آخر كلمة (أنا) لا تلفظ في الوزن غالباً وકأنَّ هذه الكلمة تتألف من حرفين متحركين : (آنَّ) .

الأجزاء أو التعديلات

يتتألف كل بيت شعري من أجزاء موسيقية وقطع صوتية يراعيها الشاعر عند النظم تسمى (أجزاء) أو (تعديلات) وقا. حصرت في ثمان ، وهي موزعة على الأربع الشعرية منفردة أو مجتمعة ، الثنان منها خمسين ، وست سباعية :

٥//٥	فاعلن	رمزها
٥//٥	فعولن	رمزها
٥//٥/٥	مفاهيـان	رمزها
٥//٥/٥	مـفـاعـلـتـن	رمزها
٥//٥/٥	مستـفـعـان	رمزها
٥/٥/٥/٥	مـفـعـوـلـاتـ	رمزها
٥/٥/٥/٥	فـاعـلـاتـن	رمزها
٥//٥//٥	متـفـاعـلـن	رمزها

و هذه الأجزاء تتألف حروفها العشرة من كلوني (لمع سيفونا) وقد قدمت إلى مقاطع ذات نبرة واضحة متميزة . و يدعى المقطع سيفيا تارة . ووتاماً تارة أخرى و فاصلة تارة ثالثة . وإليك البيان :

١- السبب الخفيث : حرفان أولهما متحرك والثاني ساكسن (هـ) مثل :
 (لـمـ . قـ) . ومثل (فـ) من (فاعـ).

٢ - السبب التقليل : حرفان متحركان (//) مثل : (لك ، بلك) ومثل (مُتَّ) من (مستقلاً) .

٣- الْوَتْدُ الْمُجْمُوعُ : متّحراً كان بعدهما ساكن (//) مثل : (بِكُسْمٍ ، عَلْ) . ومثل (فَعُولَ) من (فَعُولَنَ) .

٤- الوضد المفروق : متتحرّكٌ كان يبنّهـما ساكن (٥١) مثل : (قام، أمشـ)، ومثل (فاعـ) من (فاعـلـاتـ) .

٥ - الفاصلة الصغرى : تتألف من سبعين : ثقل فخفيف . أي ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن (///٠) مثل : (علمتْ) . ومثال (مشقاً) من (مُشَفَّاعَانْ) .

٦ - الفاصلة الكبيرة : تتألف من سبب ثقيل فوائد مجموع ، أي من أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن (// /) مثل : (يعطيكم ، شجرة) ، ومثل (فعلين) .

وقد جمع الخليل الأسباب والأوتاد والفوائل في قوله :

(لم أرَ على ظهير جبل سكة)

والتيك التفعيلات مرة أخرى مقسمة إلى مقاطعها ، ومبينًا ما في كل منها من أسباب وأوقات :

- | | |
|-------------|----------|
| ١ - فاعلن : | فأ - عن |
| ٢ - فرعون : | فهو - لن |

- ٣ - مَقَاعِيلَنْ : مُقا - عي - لُنْ .
- ٤ - مَقَاعِكَشْنْ : مُقا - عك - شن .
- ٥ - مَسْتَفْعَلَنْ (مجموعة الوتد) : مُسْ - تف - علَنْ .
- ٦ - مَسْتَفْعَلَنْ (مفردة الوتد) : مُسْ - تفْع - لُنْ .
- ٧ - مَفْعُولَاتْ : مَفْ - عُو - لاتْ .
- ٨ - فَاعِلَاتْنْ (مجموعة الوتد) : فا - عيلا - تُنْ .
- ٩ - فَاعِلَاتْنْ (مفردة الوتد) : فاع - لا - تُنْ .
- ١٠ - مُتَفَاعِيلَنْ : مُتَ - فا - علن .



الجور لـ شعرية

نهر البحور

اكتشف الخليل خمسة عشر بحراً، واستدرك عليه الأنفاس الأوسط (- ٢١٥) بحراً آخر، فأصبح مجموعها ستة عشر بحراً، هي بحسب التفعيلة الأولى:

١ - فعلن : الطويل ، المتقارب .

٢ - مفاعلن : الوافر .

٣ - فاعلان : المدید ، الخفيف ، الرمل .

٤ - مستعلن : المسريح ، البسيط ، السريع ، الرّجز ، المجتث .

٥ - مُفاعلين : الكامل .

٦ - مفاعيلن : المضارع ، المزاج .

٧ - مفعولات : المقتضب .

٨ - فاعلن : المتدارك (ويسمى الحديث) .

وقد جمع بعضهم أسماء البحور في هذين البيتين ، على الترتيب الذي يأخذ به العروضيون القدماء :

طويل يمسد البسط بالوفر كامل
ويمزج في رجز ويرمل مسرعا
من اجتث من قرب لتدرك مطمئنا
فسراح خفيفاً ضارعاً تقتضب لنا

ودراسنا لهذه البحور ستسير وفق زمرةها التي تتنظمها .

البحر والطويل

سمى بذلك لأنه لا يستعمل إلا تماماً ، ولا يجوز له^(١) . وقيل : لأنه أطول الشعر كله ، وذلك أن حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون .

وهو من أكثر البحور استعمالاً ، وتفعيلاته متدرجة ، أربع في كل شطر . وزنه : فولسن مقاعيلن فولسن مقاعيلن فولسن مقاعيلن فولسن مقاعيلن وضابطه قول صفي الدين الحلبي : طويل ، له بين البحور فضائل ، فولسن مقاعيلن فولسن مقاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة مقبوضة : « مقاعيلن^(٢) » ، حلف خامسها الساكن . وأضر بها ثلاثة :

أ - الأول صحيح : « مقاعيلن » . ومثاله :

كلانا بكي ، أو كاد يكى صبابة إلى إلته ، واستعجلتْ عَبْرَةَ قَبْلِي
كلانا / بكي أو كاد يتبكى اصبابتن إلى إل / فيه وستفع / جلتْ عَبْرَةَ قَبْلِي /^(٣)
فولن مقاعيلن فولن مقاعيلن فولن مقاعيلن فولن مقاعيلن

(١) هذا ما قاله علامة الروض . لكن صاحب « السنة » يذكر أن المثنين استعمله بجزءاً أيضاً .

(٢) إلا في البيت المسرع فيجوز أن تكون العروض والضرب على وزن واحد ، مثل : أراك عصي النعم شيطك الصبر أما للهوى فهي هليك ولا أمر ؟ وكل من العروض والضرب ي جاء في البيت صحيحاً مثل « مقاعيلن » .

(٣) بلانا - في البحر الطويل - إلى الكتابة الرومية لتكون مثلاً يعطى ، من بعد . والعرف السائد في ذلك أن لفظ دائم عند المعرف الساكن ولقصده عما يهدى ، ليهلل الرسول إلى سرقة البحر وتفعيلاته التي تكون ساكنة الأراضي غالباً . وهذه الطريقة في الكتابة الرومية مستحسنة ، وليس بلازمه .

ب - والثاني مقوض مثلها (مفاعلن) ، وشاهدته بيت طرفة بن العبد :

سُبْدِي لَكَ الْأَيَامُ مَا كنْتَ جَاهِلًا
سُبْدِي الْكَلْ أَنِي يَا /مَا كُنْ/ تَجَاهِلَنَّ/
فَوْلَنَّ مَفَاعِيلَنَّ فَوْلَنَّ مَفَاعِيلَنَّ

ج - والثالث مخلوق مردوف، وزنه (فولن) وأصله (مفاعي) الذي حذف
سبه الخفيف من الآخر^(١) ، وشاهدته قول أبي فراس :

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بَقْرِيْ حَمَامَةَ
أَقُولُ /وَقَدْ نَاحَتْ/ بَقْرِيْ /حَمَامَتْ/
فَوْلَنَّ مَفَاعِيلَنَّ فَوْلَنَّ مَفَاعِيلَنَّ

جوزات الحشو

أ - فولن : ثاني على (فولن) حيث يصيّبها (القبض) أي حلف الخامس
الساكن . وهو حسن .

و الثاني على (عولن) وتنقل إلى (فيتن) ويسمى ذلك (الخَرْم) وهو حذف
أول حرف متحرك .

و الثاني على (عولن) ويسمى هنا (الخَرْم أو الشَّلْم) لأنّه اجتمع فيه القبض
والخرم^(٢) . وكل من الخرم والثرم لا يكون إلا في التفعيلة الأولى من المصراع .

ب - مفاعيلن : يصيّبها (القبض) فتصبح (مفاعلن) .
ويصيّبها (الكتف) وهو حلف السابع الساكن فتصبح (متَفَاعِيلَنْ) .

(١) ويحسن مع هذا الضرب « المستوى » أن تكون التفعيلة التي تسبق « مقبوسة » أي : فولن (بضم اللام) . هنا وقد زاد الأخفش شريعاً رابعاً « مقصورة » الطويل ، وزنه « مفاعيل » بسكون اللام .
والقصر : حلف الثون من « مفاصيلن » -- وهي ثانية سبب خفيف -- وتسكين أول السibil ، وهو
اللام .

(٢) وبعضهم يسميه الخرم أيضاً ، لأنّه يهد التفعيلة : « فولن » أصله ، ثم خرمت بحلف الناء ، ثبقي
« عولن » بضم اللام .

ملاحظات :

- ١ - العروض في هذا البحر مقوضة دائمًا مالم يصرّع (١) البيت فتتفق عندئذ مع الضرب وتكون تابعة لوزنه ، سلامه أو نقصانها ، فتأتي على هذا صحيحة أو « خلوفة » على حسب الضرب ، ولا يقيت مقوضة .
- ٢ - إذا استعمل الشاعر أحد أضرب الطويل الثلاثة وجب التزامه حتى نهاية القصيدة .
- ٣ - الطويل بحر خصم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ، ويتشعب للفرح والحماسة والماح ، كما يتسع للتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال ، وهذا كان نصيبه عند التقديرين والتأخيرين أوفر من شائر البحور . ومنه لامية السموعد ، ومعلقات : أمرىء القيس ، وزهير ، وطرفة .

○ ● ○

خلاصة البحر الطويل

١ - مقاعيلن			
العروض والضرب : فعولن مقاعيلن قعولن مقاعيلن	فعولن مقاعيلن فعولن	٢ - مقاعيلن	
٣ - قعولن			
—	فقولن مقاعيلن فعولن	—	القيض
—	— مقاعيلن	—	الكتف
—	— عولن	—	الحمرم
—	— عولن	—	السلم

○ ● ○

(١) التصريح : اتفاق العروض مع الضرب وزناً ونقاية واعتراضًا . قال البيطريسي : « وذلك إنما يأتي في أول القصيدة .. وإذا جاء في غير الأول كان قبيحاً ، إلا أن يخرج الشاعر من قصة إلى قصة أخرى ، فيكون ذلك بمنزلة الا بتداء » .

الدریب على البحر الطویل

١ - قال أوس بن سقراط يدح سعيد بن العاص :

ما بَكْفَتْ كَفْ امْرَى مُسْتَنْاوِلْ
مِنَ الْمَجْدِ ، إِلَّا وَالَّذِي نَلَّتْ أَطْلُولْ
وَلَا بَلَغَ الْمُهْنَدِنَ فِي الْقَوْلِ مِنْحَةً ،
وَإِنْ أَطْشَبُوا ، إِلَّا الَّذِي فِيكَ أَفْضَلْ

٢ - وقال الشبيبي :

وَمَا الْمَهْرُ إِلَّا مِنْ رُوَاةِ قَصَائِدِي
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يُسَيِّرُ ، مُشَرِّأً

٣ - وقال أبو فراس :

مُصَبَّابِي جَلِيلٌ وَالْعَزَاءُ جَمِيلٌ
جَرَاجٌ تَحَامِهَا الْأَسَاءُ خَافِهٌ
وَسَقْمَانٌ : بَادِي مِنْهُمَا وَدَخَلَ

٤ - وقال أيضاً :

أَرَاكَ عَصِيًّا الدَّمْعَ شِيمَتُكَ الصَّبِرُ
نَعَمْ أَنَا مُشْتَاقٌ وَعَنِّي لَوْعَةٌ
مَعْلَكِي بِالْوَعْدِ ، وَالْمُسْوَتُ دُونِهِ

٥ - ولقدري مايو :

أَحَبَّ عَظِيمَ الْحَبَّ أَجْمَلَ غَادَةٍ
أَشَبَّ فِيهَا مِنْ صَبَّابٍ وَأَفْسَدِي
لَهَا عَبْقَ التَّارِيخِ يَوْمَ تَضَمَّنَتْ
بِمَكَّةَ كَانَ الْحَبُّ ، بِالشَّامِ أَبْقَعَتْ
تَنَازُعُهَا فِي الْعُشُقِ بَكَرٌ وَتَغلَّبَ

وَإِنْ قُتلَ العَذَالُ أَنْفَسُهُمْ لَسُونُهُ
بَفَاتِرِ عَيْنِهَا الْبَاهَةُ وَالنَّوْمُ
بِسَعْتِهَا طَيِّبًا ، بِسِيرَتِهَا وَشَنَا
بِيَدِهِ دَرَعَتْ بِالْتَّمَامِ الَّذِي تَمَّا
ثَانِيَتْ بِلِيلَانَا وَعَشَاقُهَا قَوْمًا

٦ - وقال دريد بن الصحافة :

فلم يستيئوا الرُّشدُ إِلَّا ضُحِيَ الْغَدَرِ
غَوَّابَتِهِمْ ، وَأَنِّي غَسِيرُ مُهَدِّرِ

أَمْرِهِمْ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللَّسُوِيِّ
فَلَمَا عَصَّوْنِي كَنْتُ مِنْهُمْ وَقَدْ أَرَى

٧ - وقال عمرو بن شراس الأسدي :

هَضِيمُ الْعِنَاقِ ، هُونَةُ غَسِيرُ مِيتَفَالِ
نَفَأَ كَلَمَا حَرَكَتَ جَانِبَهُ مِسَالُ (١)

لَطِيفَةُ طَيِّ الْكَشْحُ ، مُضْمِرَةُ الْحَشَانِ
نَمِيلُ عَلَى ظَهِيرِ الْكَلِيبِ ، كَانَهَا

* * *

(١) هُونَةٌ : بَشَّةٌ . الْمِيتَالِ : الْمِيَالِ : تَقْيِيرٌ وَإِعْصَمَهَا لَرْكَاهَا الطَّيِّبُ . الْكَلِيبُ : كَلَيْبٌ ، الرَّمْلُ .

البِحْرُ وَالْمَقَارِبُ^(١)

من الأجر الخداسية . سعي بالتقرب لتقربه أو تاده من أسبابه وأسبابه من أو تاده ، لأن بين كل وتدين سبياً واحداً ، وبين كل سبيين وتدآ واحداً . ويستعمل تماماً وجزواً .

١ - المدح

أجزاءه (فولن) ثماني مرات :

فولن فولن فولن فولن فولن فولن فولن

وضابطه قول الخلي :

عن المقارب قال الخليل فولن فولن فولن فولن

العروض والضرب

للمتتارب التام عروض واحدة صحيحة (فهو لن) ولها أربعة أضرب :

٩ - صحيح مثلها (فعولن) وشاهد :

وكتّاباً نعدّك للنابيات فها نحنُ نطلب منك الأمان

العروض : (بيان = فولن) ، والضرب (أمانا = فولن) .

^٢ — مقصور مردوف (**التعول**) حذف ثانٍ سبيه التحقيق وسكن أوله ، وشاهدته:

ويأوي إلى نسوة باشئات وشُعْثِي مراضيَّم مثل السعال^(١)

العروض (ثبات = فعولن)، والضرب (سعال = فَعُولُ).

(١) يضم الراء ، والأصل : متقارب فيه . ويجوز كسرها أيضاً .

(١) ألي السمالي ، مفردها سملة وهي الشول .

٣ - مخلوف (فَعُولُ) باسقاط السبب الخفيف وينقل إلى (فَعَلُ). وشاهدته :
 وأروي من الشعر شرآ عسوياً ينتهي السراويلي الذي قد رأوا
 ٤ - أبتر (فَعُونُ) أي أصابه الحذف لسبب الأخير فصار (فَعُونُ) . ثم قدرت
 وأو الوتاد المجموع وسكنت عليه وهو ما يسمى بالقطع ، واجتماع الحذف والقطع في
 (فَعُولُن) يسمى البتو ، وشاهد هذا الضرب :
 خليلي عُوجا على رَسْمِ دار خلت من سُلَيْمَى ومن مِيتَه
 العروض (م دارن = فَعُولُن) ، والضرب (يَهُ = فَعُونُ) .
 وهذا الضرب قليل الاستعمال .

جوازات العروض

يموز (القبض) في عروض المتقارب ، أي حذف الخامس السادس فتصبح (فَعُولُ) كما
 يجوز أن يصيغها (الحذف) أي إسقاط السبب الخفيف فتصبح (فَعُونُ) وتنقل إلى (فَعَلُ) .

جوازات الحشو :

يموز في (فَعُولُن) ثلاثة تغيرات :
 ١ - القبض : فتصبح (فَعُولُ) .
 ٢ - انحرام : فتصبح (عُولُن) بحذف الحرف الأول ، وهو قبيح ويصيغ
 التفعيلة الأولى في المصاعين .
 ٣ - الشتم أو الشرم : وهو اجتماع انحرام مع القبض فتصبح (عُولُ) وتنقل
 إلى (فَعَلُ) .

٤ - المجزوء

هو ما يجيء على ست تفعيلات ، ثلاث في كل شطر :

فَعُولُن فَعُولُن فَعَلُ . فَعُولُن فَعُولُن فَعَلُ .

وله عروض واحدة «محذفة» لا تغير (قَعُونَ) وتتحول إلى (فَعَلَ) (١)،
وهي ضربان :

١ - محذف مثلاها (فَعَلَ) وشاهدته :

عَفَ سَاهَةً عَمَّا مَضَى فَسَلَ نَلْتَ خَسِيرَ الرَّضا
العروض (مضى = فعل)، والضرب (رضا = فعل).

٢ - أبتر (قَسْعُ) : وهو أقل الأضرب استعمالاً وجداً. وقد زاده الانflex
وشاهدته :

تَغْتَسِفُ وَلَا تَبَشِّرُنَّ فَمَا يَقْتَضِي يَأْتِيكَا
العروض (تتس = فعل)، والضرب (كا = قَسْعُ).

جوازات الحشو :

يجوز في حشو المتقارب المجزوء أن يلحقه القبض فتصير كل من أجزائه :
(فعول) بحذف الخامس السادس، إلا إذا وقعت التفعيلة قبل الضرب الأبتر، فعندها
يمحسن - وقيل يجب - بمحبئها تامة غير متبوعة.

ملاحظة :

المتقارب بحر فيه رقة واضحة، ونغمة مطربة على شابة مأنوسه. وهو أصلح
للعنف منه الرفق. وما يدل على ذلك كثير من القصائد، ذات الطابع القومي الحماسي
الستي يعني به شعراً علينا المعاصرون، كالنشيد العربي الدوراني لخليل مردم، وقصيدة
(جهاد فلسطين) لعلي محمود طه، وقصيدة عبد الرحيم محمود: (ساحل روحي
على راحتي ...).

○ ○ ○

(١) استخدم بعض الشعراء المعاصرين العروض الثالثة «فعولان» في بحزو المتقارب، خالقين نظام هذا البحر،
ملوذاً، كقول دياش الملعوف :
مضى الصيف! هنا سريعاً
و لم يمس منه أثر.

خلاصة المقارب الثامن

العرض والضرب : فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 ١ - فعولن
 ٢ - فعولن
 ٣ - فعل
 ٤ - فعل

فعل جزأ
مع جميع
 فعول الأضطراب

—	فعول	فعول	فعول	—	القبض
—	—	—	—	—	انحرام
—	—	—	—	—	الثامن

مجزوء المقارب

العرض والضرب : فعولن فعولن فعل
 ١ - فعل
 ٢ - قطع

—	فعول	فعول	—	القبض
---	------	------	---	-------

○ ○ ○

تدريب على «المتقارب»

١ - لأبي القاسم الشابي :

فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرُ
إذا الشعبُ يوماً أرادَ الحياةَ
ولا بدَّ للقيادِ أن ينكسرُ
ولا بدَّ للييلِ أن ينجلي

٢ - وقال علي محمود طه :

فحقَّ الْهُمَادُ وحقَّ الْقِدَا
أني جاورَ الظالمونَ المُلْكِي
سَةَ مُجْدَ الْأَبْشُرَ وَالسُّوْدَادِ
أترَكُهُمْ ينْصَبُونَ الْعَرَبِيَّ

٣ - ومن النشيد العربي السوري . للخليل مردم :

حَمَّةَ الْدِيَارِ عَلَيْكُمْ سَلَامُ
أبَتْ أَنْ تَلِيلَ التَّفَوُسِ الْكَرَامُ
عَرَبِنَ الْعَرَبِيَّةِ بَيْتَ حَرَامٍ
وَعَرْشَ الشَّعُورِ حَمْسَ لَا يُضَامُ

٤ - لسعید قنائچی :

فِيَا شِعْرًا أَنْتَ عَبِيرُ الْحَيَاةِ
أَحِشْكَ فِي أَضْلَاعِ الْحَائِرَاتِ
كَانْكَ يَا شِعْرَ رُوحُ الْوِجُودِ
وَالْهَمَامُ قِيَارَهَا الْبَاهِرُ

٥ - وقال ابن المعدل يصف الحمى :

هُلُوًّا وَتَرَقَنِي سُحْرَةُ^(١)
وَنَبَتَتِ الْمِنَيَّةُ تَتَابُّنِي
كَانَ هَا ضَرَّمَاً فِي الْحَشا

٦ - وقال بشر بن منقد :

هَوَئُّ عَلَيْكَ ، فَلَانَ الْأَمْوَارَ
فَلَيْسَ يَأْتِيكَ مَنْهِيَّهَا
بِكَفَ الْإِلَّا مَقَادِيرُهَا
وَلَا قَاصِرٌ عَنْكَ مَأْمُورُهَا

(١) هلوةً : أول الليل ، بعد نومٍ قصيرة ، والسرة : آخر الليل ، قبيل الفجر .

٧ - وقال إبراهيم السُّوْلِي :

شَاصِرٌ عَنْهَا الْمَكْلُولُ
وَسَطْوَنٌ عَلَيْهَا الْأَجَلُ
وَظَاهِرٌ عَلَيْهَا الْقُبْلُ

لِفَضْلِ بْنِ سَهْلٍ بْنِ دُ
فَنَائِلِهَا الْغَنْمُ
وَبَاطِنُهَا النَّمَدُ

٨ - ولأبي فراس الحمداني :

بَكَاءٌ وَمُسْتَبَرٌ^(١)
وَعِزَّزَىٰ . وَالْمَفْخَرُ
هُ أَنْفَسٌ مَا أَذْخَرُ

وَكَمْ لِي عَلَىٰ بَلْسَتِي
فِي حَلَبٍ عُدَّتِي ،
وَنِي مَنِيجٌ مَنِ رِضَا

٩ - وقال آخر :

فِيهَا مُنْيٌ قَلْبِي

سَلَامٌ عَلَىٰ دَارِهَا

(١) المستبر ، بفتح الباء : هربان الشع . وهو مسلم مبني .

البحر والوافر

سي وافرأ لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفوائل ، إذ ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من « مفعلن » وما ينفك منه وهو « متفعلن » ، فهو كالكامل ، لاما في الأصل — ثلاثة حركة (١) .
والوافر من الأبحر السباعية ، ويستعمل تماماً ومحزاً .

١ - الشام

أجزاوه (مفعلن) ست مرات :

مفعلن مفعلن مفعلن
إلا أن عروضه وضرره لا يستعملان صحيحين ؛ بل يحذف السبب الخفيف من آخرهما ويسكن الخامس فيصبح كل منها (« مفعلن ») وينسخ إلى (فولن)
وهذا ما يسمى (القطف) وهو اجتماع حذف السبب الخفيف مع العصب (٢) أي إسكان الخامس .

وضاربه قوله التالي :

بحسورُ الشعيرِ وافرُها جميـلٌ مفعلن مفعلن فولـنْ

العروض والضرب

الوافر التام عروض واحدة مقطوفة وجواباً (« مفعلن ») وتنقل إلى (فولن)
وضارب واحد مقطوف مثلها (فولن) . والشاهد قوله عمرو بن كلثوم :
إذا بلغتَ الفيظامَ لـنـا صـبـيَّ تـسـخـرـ لـهـ الجـابـسـ سـاجـدـيـنـا
العرض : (صبي = فولن) ، والضرب : (جيدينا = فولن) .

(١) انظر تفصيلاً أوف عن الكلام على البحر الكامل .

(٢) من المصادبة التي يشد بها الرأس . وإنما سمي الجزة مصرياً لأن حركته أخذت ، فمنع من أن يحرك .

جوازات الحشو

يتصيب (مُفَاعِلَتُنْ) أنواع من التغير هي :

- ١ - العصب : وهو تكين الخامس المتحرك (مُفَاعِلَتُنْ) وتنقل إلى (مُفَاعِيلُنْ)
وهو كثير جداً وحسن .
- ٢ - العضب^(١) : وهو حذف الأول المتحرك (فَاعَلَتُنْ) وتنقل إلى (مُفَعِّيلُنْ)
وهو قليل .
- ٣ - النقص : وهو اجتماع العصب والكاف ، أي تكين الخامس المتحرك ،
مع حذف الرابع الساكن ، فتصبح (مُفَاعِلَتُ) وتنقل إلى (مُفَاعِيلُ) ، وهو قبيح .
- ٤ - العقل^(٢) : حذف الخامس المتحرك ، أي اللام من (مُفَاعِلَتُنْ) فتصبح
(مُفَاعِلنْ) وتنقل إلى (مُفَاعِلنْ) . وفيه قبيح .

٢ - المجزوء

يتألف من (مُفَاعِلَتُنْ) أربع مرات :

مُفَاعِلَتُنْ مُفَاعِلَتُنْ مُفَاعِلَتُنْ مُفَاعِلَتُنْ

العرض والضرب :

له عروض واحدة صحيحة وزتها (مُفَاعِلَتُنْ) وهذا ضربان :

١ - صحيح مثلها (مُفَاعِلَتُنْ) وشاهده :

غَرَّالٌ زَانَةُ الْخَوَرُ وَسَاعِدٌ طَرْفَتُهُ الْقَدَرُ

العرض (نَهْ الخَوَرُ = مُفَاعِلَتُنْ) ، والضرب (فَهُ الْقَدَرُ = مُفَاعِلَتُنْ)

(١) الشسب ، في اللغة : شق آذن الثاقة ونحوها . والأَعْصَبُ من ذي القرن : الذي انكسر قرنه .

(٢) العقل : مصدر « عقل غلام البشير » إذا نسق رسم يده إلى عضده ، وربطهما بما بالقال ليقي باركا .
والقال : الميل .

٢ - مصوب (أي سُكَن خامسُه المتحرّك) : (مَاعِلْتُنْ) وينقل إلى (مَاعِلْيَانْ) وشاهدته :

أعاتبهـا وآمـرـها فـتـضـيـفـي وـتـعـصـيـني

العروض (وآمرها = مقاعدين) ، والضرر (وتخصيب = مقاعدين) .

ويجوز أن تكون التروض مقصوبة أيضاً تبعاً للضرب المقصوب في البيت المتردّع
كتوله :

أرقتُ وأبَّني همَّيْ لِنَأي الدَّار مِنْ ثُقُمْ

العروض (بني هبي = مفاعيلان) : والضرب (ر من نعم = مفاعيلان) (١) .

جوازات المشو:

يجوز في «مفاعلتن» ثلاثة تغييرات :

١ - العصب : بأن يسكن خامسها التحرّك ، فتصبح (مفأعلتُن = مفاعيَان) .

٢ - النقص : وهو اجتماع العصب والكاف . فتصبح (مفاعالت) وتنقل إلى (مفاعيل) ^(٢) .

٣ - العقل : حذف الخامس المتحرك : فتصبح (مقاعن) .

○ ○

ملاحظة :

الوافر ألين البحور وزناً ، وأكثرها مرونةً . يشتند إذا شدته ، ويرق إذا رفقته . وهو في كل الحالين يشيع فيه نغم جميل . وموسيقاً عذبة تناسب في أطواره أجزاءه . ويصلح كثيراً للفرح والسعادة والوصف والرثاء . وهو من أكثر البحور استعمالاً . ومنه معلقة عمرو بن كلثوم . ومرثية ابن الأباري الثانية في ابن بقية ، وقصيدة المتنبي في الحسني . وفافية شوقي في نكبة دمشق ، ولاميته في يوسف العظمة : .. النغ وكلها تدل على مرونة هذا البحر وطوعيته لكتير من المعانى والأغراض .

○ ○

(١) حكم الأخضر الراقي المجنون عروضاً ثانية مقطوفة وفولان « ولما شرب مثلها .

(٢) وعندئذ قد يتبين بجزء الوافر بالمرجع . وقد أوضحنا ذلك عند كلامنا على بحث المراجع ، فليرجع إليه .

خلاصة الوافر التام

العرض والضرب	: مفعلن	مفعلن	فعلن
العصب	: مفاعيلن	مفاعيلن	—
الغضب	: مفتعلن	مفتعلن	—
الشخص	: مفاعيلُ	مفاعيلُ	—
العقل	: مفعلن	مفعلن	—

جزء الوافر

العرض والضرب	: مفعلن	مفعلن	فعلن
١ - مفعلن ٢ - مفاعيلن			
العصب	: مفاعيان	—	—
الشخص	: مفاعيلُ	—	—
العقل	: مفعلن	—	—

تلریب علی «الوافر»

١— قال الفرزدق يملأج أبان بن الوليد :

فقالوا : أعطينا بهم أبانتا
وكيف أبشع من شرط الفسادا؟

لو جمعوا من الخلان ألفاً
لقلت لهم : إذا لفتشوني

٢— وقالت النساء :

وأذكّره لكيل غروب شمس
على إخوانهم لقتلت نفسى

يذكرني طلوع الشمس صخراً
فلولا كثرة الباكون حولي

٣— وقال أبو الحسن الأنباري في الرثاء :

لحق تلك إحدى العجزات
وقد تدأك أيام الصلات

علو في الحياة وفي الممات
كأن الناس حوالك حين قاموا

٤— لقطري بن الفوجاء ، وقد حدّثه نفسه بالقرار في الحرب :

من الأبطال : ويحكي لن تُراعي
على الأجل الذي لك لم تُطاعي

أقول لها ، وقد طارت شعاعاً
فائزك لوسائل مقاومة يوم

٥— ولأحمد شوقي :

ودموع لا يُكفكف يا دمشق
جراحات لها في القلب عمق

سلام من صبا بسردي أرق
وبي مما رمتك به اليالي

٦— ولبشر بن برد ، في جمارته رَبَابَة :

تصبّ الخلل في الزينة
وديك حسن الصوت

رَبَابَة رَبَابَة البيت
هـَا عَشْر دجاجات

٧ — وقال ابن رشيق :

كثُرَب الطائر التَّنْزِع
وخفَاف عواقب الطَّمَع

أَبْتَلَهُ عَلَى جَنَاحَيْهِ
رَأْيَ مَاءَ فَوَاقَهُ

٨ — وقال أبو العتاهية :

دُعُوا لِلسُّوتِ وَانْخَطَفُوا
وَلَا طُرَفُ، وَلَا لَطَفُ^(١)
وَتُبَهَّنُ فَتَنْخِيفُ

أَلَا أَيُّنَ الْأَلْيَ سَلَقُوا
فَوَاقُوا حَسِينَ لَا تُحَنَّفُ
ثُرَصٌ عَلَيْهِمْ حَقَّرُ

٩ — وقال آخر :

بَكَّةَ أَمْ حَمَّةَ

أشَفَكْ طَبَفْ مَاسَةَ

١٠ — وقال :

إِذَا ذُكِرَ الْجِبَارُ

أَوْكَكْ خَيْرُ قَوْمٍ

• • •

(١) اللطف ، بفتح اللام والباء : المدية . وتطلق أيضًا على أسباب المرض وأدله الذين ي Suspenderونه .

البحر المدید

من الأ البحر المستزجة . وهو (فعل) بمعنى (مفعول) . وسي بالمدید لامتداد جزأيه الدباعين حول خصائصه . وخصائصيه حول سباعييه : أو لامتداد الوتدة المجموع في وسط أجزاءه السباعية . وقيل غير ذلك . وأجزاءه (فاعلاتهن فاعلاتهن) أربع مرات . وذلك بحسب وزنه الأصلي وهو :

فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن

غير أن هذا البحر لم يستعمل إلا مسدّساً^(١) بمحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر . فهو مجزوء وجوباً . ولا يجوز استعماله تماماً إلا على الشذوذ . وضابطه قول الحلي :

المدید الشعر عندي صفات فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن فاعلاتهن

العروض والضرب

للمدید ثلاثة أعاريض ، وستة أضرب موزعة عليها :

١ - العروض الأولى : صحيحة (فاعلاتهن) . وهما ضرب واحد مثلها . كقول المهاهل بن ديمونة :

يَا تَبْكِرُ إِنْ شِرْوَالِي كَلِيَاً يَا تَبْكِرُ أَيْنَ أَيْنَ الْفَرَارُ؟
العروض (لي كلياً = فاعلاتهن) ، والضرب (نَ الفرارُ = فاعلاتهن) .

ب - العروض الثانية محلوفة^(٢) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١° - الضرب الأول مقصور^(٣) يلزم به الردف^(٤) (فاعلان) ، ومثاله :

(١) المسن : هو الذي يبني على سنته أجزاء .

(٢) أي حذف من آخرها السبب المخفية فأصبحت « فاعلة » ونقلت إلى « فاعلن » .

(٣) حلف ثانى السبب المخفية وهو التون من « فاعلاتهن » وسكن ما قبله فأصبح « فاعلات » ، بسكون الطاء ، ونقل إلى « فاعلان » بسكون التون .

(٤) الردف : هو سرف مدقبل الروى بلا فاصل بينهما .

لا يغرنَّ امرأً عيشَ
كلَّ عيشٍ فائزٌ للزوال
العروض (عيشه = فاعلن) . والضرب (الزوال = فاعلان) .

ومن هذا الضرب قد تأتي العروض متحورة مردودة في البيت المتردّع . كقول
الشاعر :

ياميسنَ البرقِ بينَ الغمامِ لا عليها بل عليكَ السلامُ
العروض (نـ الغمام = فاعلان) ، والضرب (كـ السلام = فاعلان) .

٢ - الضرب الثاني مخلوق (فاعلا) وينقل إلى (فاعلن) ومثاله :
اعلمْ وأني لكِمْ حافظْ شاهداً ما كنتُ أو غائباً
العروض (حافظ = فاعلن) ، والضرب (غائبا = فاعلن) .

٣ - الضرب الثالث أبزر(١) (فعلنْ) وهو قليل . وشاهدته :
إنْتَ الالفَاءِ ياقوتَةَ أخرجتَ من كيسِ دهقانِ(٢)
العروض (قرفة = فاعلن) . والضرب (قان = فعلن) .
والضربان الأخيران شاذان عند أبي الحسن الأخفش .

ج - العروض الثالثة : مخلوقة محبونة(٣) (فعلا) وتحسوّل إلى (فعلنْ)
ولها ضربان :

١ - الضرب الأول مخلوق محبون مثلها (فعلنْ) وشاهدته :
للتى عقلَ يعيش بـ حيثْ تَهـدى ساقـه قدمـه

(١) أي اجمع فيه الملف والقطع ، فالخلف إسقاط السبب التغيف من آخر « فاعلان » تصبح « فاعلا » .
والقطع : حذف ساكن الوتد ، أي الآلف الأخيرة ، وتسكن اللام قبلها ، تصبح « فامل » .
بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون الباء .

(٢) اللفاء : اسم بطارية . والدهقان : الشاجر ، ومن له مال وعقار .

(٣) المحبون : حذف الثاني الساكن ، وهو الآلف . وأصل معناه في اللغة : المطف والثني ، تقول : حين
فلان التوب ، أي في جزء منه وخطه .

العروض (شُبِهٌ = فعلن) ، والضرب (قَدْمَهُ = فعلن) .
ومنها النوع هو أكثر أنواع المذهب شيوعاً بالقياس إلى باقي الأنواع .

٢ - الضرب الثاني أبتر (فَعِلْنُونَ) ، وهو نادر ، ومثاله :

رُبَّ نَارٍ بَتْ أَرْمَقُهَا تَقْفِيسُ الْمَسْدِيَّ وَالْغَارَا
العروض (مُكْهَا = فعلن) ، والضرب (غارا = فعلن) .

وعروض هذا الضرب الأبتر قد تكون بتراء إذا كان البيت مصرعاً كقوله :

بِالْبَيْنِي أُوقَدِي النَّارَا إِنْ مَنْ تَهَوَّنَ قَدْ حَارَا
العروض (نارا = فعلن) ، والضرب (عارا = فعلن) .

جوازات العروض والضرب :

يموز في (فاعلاتن) الخفين ، عروضاً أو ضرباً ، فتصبح (فعيلاتن) .

جوازات الحشو

١ - فاعلاتن : يعتريها التغيرات الآتية :

أ - الخفين : وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (فعيلاتن) ، وهو حسن في
هذا البحر .

ب - الكف : وهو حذف السابع الساكن فتصبح (فاعلات) وهو صالح في
الخشو ولكنه نادر .

ج - الشكل^(١) : وهو اجتماع الخين والكاف ، فيحذف الثاني والسابع الساكنان
فتتصبح (فَعِيلات) وهو قبيح في الشعر لا يستمدّب .

٢ - فاعلن : يلحقها (الخفين) أي حذف الثاني الساكن فتصير (فَعِيلُونَ) .

○ ○

(١) الشكل : من قوطم : شكل النابة ونحوها : قيدعا وشد قوانها بالشكل (بكسر الشين) وهو القيد .

ملاحظة :

هذا البحر قليل الاستعمال ولم ينظم العرب منه كثيراً : ولم يستعمل الشعراء في الجاهلية النظم عليه للتقليل فيه؛ ولذلك في الشعر العربي قايده وحداته بالقياس إلى غيره . حتى إن دروان الخامسة مثلاً ليس فيه غير بضعة أبيات منه . وكلما كتب الشعر والشعراء ، وليس هناك قصيدة مشهورة أو بيت سائر يمكن أن ينسبها إلى هذا البحر إلا مانع : ومن ذلك القصيدة التي تسبب إلى تأييده شرآ . أو خاف الأحرار . ومعالمها :

إن بالشعب السلي دون سُلْنَعٍ لَقِيلًا دُفْنَه ما يُطَلَّ

○ ○ ○

خلاصة البحر المدید

العرض والضرب :	١ - فاعلان فاعلن فاعلان فاعلان
١ - فاعلان	{ ٢ - فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
٢ - فاعلن	{ ٣ - فعلن
٣ - فعلن	{ ٤ - فعلن فاعلن فاعلن فاعلان فاعلن فاعلن
الثبن	: فعيلان فعيلان
الكف	: فاعلات
الشكل	: فعيلات

○ ○ ○

تلریب على «المدید»

١ - قال الشاعر :

من بکاء العارض المحتس

أنت في خضراء ضاحكة

٢ - وقال آخر :

كلثا بالموت مرتهن
حظها من ماهما الكفن

في سهل الله أفسنا
كل نفس عنده ميتها

٣ - وقال :

نازل من حادثات الزمان
إذ يمْلأ الخطب رحبة الجنان

لا يُغتَرِّبَ منك خلقا زكا
كل خطب هين إن تكون

٤ - وقال تأبط شرآ (أو خلف الأحمر) في الرثاء :

لتقتلوا دمه ما يُطل
أنا بالعيباء له مستقبل
جل حتى دق فيه الأجل
بائي جاره ما يَذيل^(١)

إن بالشعب الذي دون سلطنه
خلف العيبة علي وولي
خبير ما نابنا مصنيع
برئي الدهر وكان غشوما

٥ - ولأبي محمد بن الشفقي :

صاحباني يوم ارتحيل
وأقول : إني ثمِيل
مزة، راوقةها خفيف^(٢)

صاحب سوء صحيتها
ويقولان : ارتحيل معنا
إني باكربت مترعة

(١) سلح : شق في الجبل ، أو اسم موضع . ما يطل : لا يذهب هنرا . مستقبل : من استغل بالأمر : قام به وإنفرد بيتدبره . مصنيع : شديد ، ثقيل . بزفي : غلبني ، والمراد : فجعني . والأبي : المصتب الممتنع .

(٢) المزة : انحر النيدة الطعم ، تلذع اللسان . والراوقة : المصنفة ، أو إثناء الشراب . وخفيف : ذنبي ميثل . يريد أن انحر بث سماتها .

٦ - وقال امرؤ القيس :

ثُمَّ لَا أَبْكِي عَلَى أَشْرِهِ
صَفَّوْ مَاءَ الْحَوْضِرِ عَنْ كَثْرَةِ
مُشَلَّ ضَوْءَ الْبَلْرِ فِي غُرْزَهِ

وَخَلِيلٌ قَدْ أَفَارَقْتُهُ
وَابْنٌ عَمٌّ قَدْ تَرَكْتُهُ
وَابْنٌ عَمٌّ قَدْ فُجِعْتُ بِهِ

* * *

البحر الخفيف

من الأبحاث السابعة المترتبة . وسيختفيأ تلقيته على اللسان . وهو يستعمل تماماً وعجزوغاً .

١ - الشاعر

二〇

فاعلان مستفع لـن (١) فاعلان فاعلان مستفع لـن . فاعلان
والبيت الذي يضبط وزنه قول صفي الدين :
ياخيفاً خفت به الحركات فاعلان مستفع لـن فاعلان

العرض والضرب

لہ عروضان و ثلاثة أضرب :

١- العروض الأولى صحيحة (فاعلان) وما ضررها :

٤- الشرب الأول صحيح مثلها (فاعلان) ومثاله :

لست أرجو تخييفها من عذابي عن فؤادي والوعني مِن هواها
العروض (من عذابي = فاعلاته)، والضرب (من هواها = فاعلاته).

(١) تكتب «ستفغ ان» هكذا في هذا السور لأنها مركبة من سبين خفيتين ينتهيها وتد مفروق، أما الموصولة في غيره، مستعملة، فهي مركبة من سبين خفيتين ثم وقد جمبع، وهذا بحسب التغيرات التي تطرأ عليها، إذ لا يجوز في السور التغيير أن تختلف اللام من «ستفغ ان»، وهو ما يسمى بالطريق - لأنها راقمة في وسط الود المفروق، فتم «وليست سرتاً لالياً من» «السبب»، ولذلك تكتب بالشكل المشار إليه.

ب - الضرب الثاني مخدوف (أي أُسقط سببه التحريك) : فأصبح (فاعلاً) وينقل إلى (فاعلن). ومثاله قول الكميت :

لَيْت شِعْرِي هَل شُمْ هَل آتَيْتُهُمْ أَم يَحْوِلُنَّ مِنْ دُونِ ذَاكَ الرَّدِي
المروض (آتَيْتُهُم = فاعلان)، والضرب (لـ الردي = فاعلن).

٢ - العروض الثانية مخلوقة (فاعلن) ولها ضرب واحد، مثلها :
 إن قدرنا يوماً على عامرٍ نتصف منه أو ندعنه لكم.
 العروض (عامر = فاعلن) ، والضرب (هُوَ لكم = فاعلن) باشبع الماء
 المضومة . وينبوز علم الإشاع على الخين .

جوائز العروض والضرب :

١- إن «النخب» يصعب أن يدخل على العروضين وأضر بهما.

٢ - قسا. يلحق «التشعيث» (١) الضرب الأول (فأعلن) فيصبح (فلاآن) ويُشنّل إلى (مفعولن) . وعندئذ يأتي هذا الضرب صحيحًا تارةً . ومشيناً تارةً آخرى ، في قصيدة واحدة . وهو جائز .

جوازات الخشو :

١ - (فاعلان) يامحقها :

T - النجف (حذف الثاني الساكن) فتصبح (فعلاً).

بـ- الكف (حذف السابع المساكن) فتصبح (فاعلات').

ج - الشكل (مركب من الجبن والكاف) فتصبح (فعلاتُ) وهو قبيح .

٢ - (مستعلم لن) : يلحوظها التغيرات لسابقة أيضاً وهي :

T - الخفين (متضمن لـن) وتنقل إلى (مفتاح لـنْ).

بـ- الكف (مستعم ل').

ج - الشكل (متقعر ل') وتنقل إلى (مقعاع ل').

والأخير ان قيمان في الشعر .

(١) التشيّع : سلحف أول الوئد المجرم ، كالبعين من « فاعلان » قصصي « فالاتن » وتنقل إلى « شمولي » .

٢ - المجزوء

وزنه :

فاعلان مستفع لـن فاعلان مستفع لـن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفع لـن) وظاهران :

١ - الضرب الأول صحيح مثلها (مستفع لـن) وشهاداه :
ليست شعري مساداً تسرى أمْ عَمْرِيْ فِي أَمْرِنَا
العروض (ماذا ترى = مستفع لـن) . والضرب (في أمرنا = مستفع لـن) .

٢ - الضرب الثاني محبون مقصور ، أي حذف ثانية الساكن . وثانية السبب الأخير
مع تسكين الأول من هذا السبب . فيصبح (متفع لـن) وتنقل إلى (فولن)
مثل :

كُلُّ خطبٍ إِنْ لَمْ تَكُوْ نُسْوا غَضْبَتُمْ يَسِيرُ
العروض (إن لم تكن = مستفع لـن) ، والضرب (يسير = فولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يلحق الجين (مستفع لـن) فتصير (مستفع لـن) وتنقل إلى (مفاع لـن) .
٢ - ويلحقها أيضاً الجين والقصر معها هي وضربيها ، فيصبح (متفع لـن) وتنقل
إلى (فولن) .

جوازات الحشو :

يلتحق (فاعلان) من التغير ما يلحقها في حشو التخفيف التام .

○ ○ ○

ملاحظة :

التخفيف من أخف البحور على الطبع وأكثرها طلاوةً على السمع ، وقرباً من
النفس . وهو يشبه الوافر ليناً وطوابعةً للنظم ، ولكنه أكثر سهولة وأحسن انسجاماً مما يجعله

أقرب إلى القول المثور . وقربه هنا من التبرير على أكثر ما نظم عليه ، إلا أن الشاعر إذا أراد فيه استطاع أن يزيل عنه صفة النثرية تلك ، ويصبح عليه تماماً ألياناً ، ولذا خفيفاً ، ومعنى لطيفاً ، وليس في بحور الشعر بحراً نظيره يصلاح للتصريف في جميع المعانٍ : فخرآً وحاسةً ، وغلاً ومديحاً : ورثاءً ووصفاً ، وعتاباً وحكمة ، وما أكثر القصائد التي تتسبب في وزنها إلى هذا البحر عند المتنبي وبشار والبحري والمغربي .

ومن الجواهر بالذكر أن أكثر ما تقع الأبيات المدورة في عروض هذا البحر . وهو دليل على التبرير ، إلا أنه في غير الخفيف مستقل حتى عن المطبوعين من الشعراء .

○ ○ ○

خلاصة الخفيف العام

العروض والضرب : ١ - فاعلان مستفع لن فاعلان فاعلان مستفع لن $\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{فاعلان} \\ 2 - \text{فاعلن} \end{array} \right.$

٢ - فاعلان مستفع لن فاعلن فاعلان مستفع لن فاعلن^(١)

التبين	:	فاعلان متفع لن	—	فاعلان متفع لن	—
الكف	:	فاعلات متفع لن	—	فاعلات متفع لن	—
الشكل	:	فاعلات متفع لن	—	فاعلات متفع لن	—

خلاصة مجزوء الخفيف

العروض والضرب : فاعلان مستفع لن فاعلان مستفع لن فاعلان مستفع لن

متفع لن
متفع لن (فعلن)

—	فاعلان	—	فاعلان	—	التبين
—	فاعلات	—	فاعلات	—	الكف
—	فاعلات	—	فاعلات	—	الشكل

(١) يجوز أن يلحق التبين عروضي الخفيف وأشربه .

للرِّيب عَلَى «الْحَكْيَف»

١ - للحقني :

صَحِّبَ النَّاسُ قِيلَنَا ذَا الزَّمَانِ
وَتَوَكَّلُوا بِخُصُّصَتِهِ كُلُّهُمْ مِنْهُ، وَإِنْ مَرَّ بِعَضَّهُمْ أَحْيَانًا

٢ - للبحري :

صَنَتْ نَفْسِي عَمَّا يَدْقُسُ نَفْسِي
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الْدَّهْرُ

٣ - للشعري :

غَيْرُ مُجْدِّدٍ فِي مُلْتَيْ وَاعْتَقَادِي
رَبُّ الْحَدِيدِ قَدْ صَارَ لَحْدَاهُ مِرَارًا

٤ - لآخر :

لَيْسَ مِنْ مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بِمِنْتَيْ
إِنْمَا الْمَيْتُ مَنْ يَعْشُ كَثِيرًا

٥ - لبشر بن برد :

قَالَ رَمِّ مَرْعَتْ
لَسْتَ وَاللهِ نَائِلِي
أَنْتَ إِنْ رُمْتَ وَصَلَنْتَ

٦ - وقال أبو العناية :

عَثْبَ ، مَا لِلْخَيْرِ
لَا أَرَاهُ أَنْ
لَسْوَ رَآنِي صَدِيقِي
أَوْ بَرَانِي عَلَوْيِي

جَبَرِيْنِي وَمَالِي
زَائِرًا بُلْذَةَ يَسَالِي
رَقَّ لِي ، أَوْ رَئَى لِي
لَانَ مِنْ سَوْهَ حَسَالِي

٧ - وقال ابن الرومي في المغنية « وحيد » :

فَقُوادِي بِهَا مَعْنَى عَمِيدٌ
وَمِن الظَّبْنِي مُقْلَسَانِ وَجِيدٌ
مِن سَكُونِ الْأَوْصَالِ وَهِي تُجِيدُ
فِي كَافَّاسِنِ عَاشِقِهَا مَدِيدٌ
يَا خَلِيلٌ تَيْمَنِي وَحِيدٌ
غَادَةٌ زَاهِيَا مِنَ الْغَصْنِ قَدَّ
تَنْفَتِي كَاهِيَا لَا تُنْفِتِي
مَدَّيْ فِي شَأْوِي صَوْهَا نَفَسٌ كَا

* * *

بحر الرمل

سي بذلك لسرعة النطق به ، وذلك لتابع (فاعلان) فيه . وبطاق (الرمل)
لغة على الإسراع في المشي .
وهذا البحر سباعي التفعيلات ، ويستعمل تماماً وجزوئاً .

١ - الشام

أجزاءه في الأصل : (فاعلان) ست مرات :

فاعـلـان فـاعـلـان فـاعـلـان فـاعـلـان فـاعـلـان فـاعـلـان
ولكن عروضه لا تستعمل إلا مخلوقة : « فاعلن »^(١)
وقد ضبط الخلقي وزن الرمل بقوله :
رمـلُ الـأـبـحـرِ تـرـوـيـهـ التـقـاتُ فـاعـلـان فـاعـلـان فـاعـلـانـسـنـ

العروض والضرب

للرمل الشام عروض واحدة مخلوقة (فاعلن) وها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول صحيح (فاعلان) وشاهدته قول الشاعر :

رُبَّ رَكْبٍ قَدَ آنَخْسَوا حَوْلَنَا يَشْرِيبُونَ الْحَمَرَ بِالْمَاءِ الرِّزَالِ
العروض (حولنا : فاعلن) ، والضرب (= الرزال = فاعلان)

(١) شذبي ، عروض الرمل ثانية ، في غير التصريح ، في شعر بعض القداماء : كالمنبي ، ومهيار البيلي ، وفي شعر بعض المعاصرين : كعبى محمود طه ، وأباوهارى . وقد عنده المروضيون من عيوب الشعر وسوء الإيقاد ، وهو اختلاف أعاريفهم القصيدة الواحدة . على أن بعض المروضيين ذكر الرمل الشام عروضاً صحيحة ، لما ضرب مثلها .

٢ - الضرب الثاني مقصور (١) (فاعلان) وشاهده :

أَبْلَغَ النَّعْمَانَ عَنِي مَا لَكَ أَنَّهُ قَدْ طَالَ حِينَي وَانتَظَارُ
الْعَرْوَضِ (مَا لَكَ = فاعلن)، والضرب (وانتظار = فاعلان).

٣ - الضرب الثالث محلوف كالعروض : (فاعلن). كقول الشاعر :
قَالَتِ الْخَنْسَاءُ لِتَاجِتُهَا: شَابَ بَعْدِي رَأَسَ هَذَا وَاشْتَهَبَ
الْعَرْوَضِ (جنتها = فاعلن)، والضرب (واشتهب = فاعلن).

جوزات العروض والضرب :

يدخل (التبين) وهو حذف الثاني الساكن . على العروض والضرب معاً .
وهو غير لازم فتصبح العروض المحلوفة وأضربها المحلوف (فعيلان) بدلاً من (فاعلن)
أما الضرب الصحيح (فاعلان) فيصبح بعد التبين (فعيلان) . وأما الضرب المقصور
(فاعلان) فيصبح بعد تبنته : (فعيلان) .

جوزات الحشو :

يموز في (فاعلان) ثلاثة تغييرات :

- ١ - التبن : وهو حذف الثاني الساكن . فتصبح (فعيلان) وهو حسن .
- ٢ - الكف : وهو حذف السابع الساكن . فتصبح (فاعلات) وهو صالح إلا أن
فيه شيئاً من القبح فتركه أولى . ويشرط لوجوده ألا يلحق التبن الجزء التالي . لذا
يتناول أربعة متحركات ، في جزأين : (ت فعيلات) وهو غير جائز .
- ٣ - الشكل : وهو مجموع التبن مع الكف . فتصبح (فاعلات) وهو قليل
وقبيح ، ويشرط ألا يكفي الجزء الذي يسبقه .

٤ - المجزوء

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (فاعلان) وأضربها ثلاثة :

(١) يجوز أن تكون العروض مقصورة مع الضرب المقصور في البيت المترعرع ، والقصر : استفاط ثانٍ
السبب الخفيف ، وتسكين أوله .

١ - الأول مسیغ (١) (فاعلاتان) و شاهده :

يَا خَلِيلِيْ ارْبِعَتَا وَاسْتَخْتِرَا رَبْعَتَا بَعْشَانَ
العروض (يَارِبْعَتَا وَاسْتَ = فاعلاتان) ، والضرب (بَعْشَانَ = فاعلاتان) .

٢ - الثاني : صحيح مثلها (فاعلاتان) كثوله :

لَا تَرِي فِيهِ غَرِيبَا
لَيْسَ هَذَا الْلَّيْلَ شَهْرُ
العروض (لَيْلَ شَهْرُ = فاعلاتان) ، والضرب (بِهِ غَرِيبَا = فاعلاتان) باشاع
كسرة الماء .

٣ - الثالث : مخدوف (فاعلن) أي أسقط سببه الخفيف مثل :
مَالِيْا قَرَّتْ بِهِ الْعَيْنَ
العروض (رَأَتْ بِهِ الْعَيْنَ = فاعلاتان) ، والضرب (يَا ثَعْنَ = فاعلن) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يدخل (الخبن) على العروض والضرب معاً ، أي حذف الثاني الساكن وهو
غير لازم ، فان (فاعلاتان) في العروض الصحيحة وضربها الصحيح تصبح (فاعلاتن) (٣) .

٢ - كما أن (فاعلاتن) في الضرب الصحيح فقط قد يدخلتها (القصص) فتصبح
(فاعلان) .

٣ - وينجذب الضرب المسبغ أيضاً : «فاعلاتان» ، فتصبح : «فاعلاتن» .

(١) التسبيح : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فهو من «أسماء الرشوة» إذا أنه
باتسبيحة أركانه . فان «فاعلاتن» تصبح بالتسبيح «فاعلاتان» .

(٢) أثبت الزجاج لمجزوء الرمل عروضاً ثالثة مخدوفة : «فاعلن» ولما ضرب مثلها . ولم يذكر المثليل
ذلك ، ولم يله عن مشطورة المديد المثنى (الثام) . ومثاله قول الشاعر :

بُؤُوسَ الْحَرَبِ الَّتِي
غَادَرَتْ قُوَّمِيْ سُدَى

(٣) وقد يدخل «الكتف» و «الشكل» على العروض الصحيحة أيضاً ، فتصبح : «فاعلات» و «فلات» ،
بضم الثانية فيهما .

- ٤— أما (فعلن) في الضرب المحنوف فتصبح بالمعنى (فعيلنُ).
 ٥— وشد استعماً ضربه مشتملاً بخلف أول الوند المجموع.

جوازات الحشو :

يجوز دخول (العن، والكف، والشكل) على حشو مجزوء الرمل . فـ (فاعلن)
 تصبح (فعيلان) و (فاعلات) و (فعيلات).

ملاحظة :

نظمت على الرمل موضوعات شئ . وهو بحر الرقة . يعود نظمه في الأحزان
 والأفراح والزهريات خاصة . ولهذا افتى فيه الأندلسيون ولعبوا به كل ملعب ، وأخرجوها
 منه ضروب الموسحات . ولم ينظم عليه الجاهليون كثيراً . وأكثره في مثل ما تقدم .
 ومع ذلك فلم ترق فيه شيء من الحساسة . ومن هذا البحر لامية ابن الوردي في الحِكْمَ ،
 وقصيدة شوقي في العمال ، وقصيدة حافظ لإبراهيم في اليابان . و «الحندول» لعلي محمود
 طه ، و «الأطلال» لإبراهيم ناجي . وبائية ابن القارض التي أو لها :

ساقِ الأطعاف يتطوى اليد طسيٌّ متعيناً عرج على كتاب طسيٌّ

◊ ◊ ◊

خلاصة الرمل التام

١— فاعلان	العرض والضرب :	فاعلان فاعلان فعلن
٢— فاعلان		
٣— فعلن		
—	: فعيلان فعيلان	العن
—	: فاعلات فاعلات	الكف
—	: — فعيلات ^(١) —	الشكل

(١) يشرط ألا يكون المزء الذي يسبقه .

خلاصة مجزوء الرمل

العرض والضرب : فاعلان فاعلان فاعلان فاعلان
الثمين : — فاعلان — فاعلان

1-فاعلان
2-فاعلان
3-فاعلن

◎ ● ●

تدريب على «الرمل»

١ - لأنخطل الصغير :

هل خترنا ذمةً مُذْ عرَفانا؟
لم تزلْ بجري سيراً في دِيما

سأيل العباء عنـا والزمانـا
الروءاتُ الـتي عاشـت بـنا

٢ - لعادـان قـيطاز :

من سوانـا بـجسم الدـاء العـباء؟
هـذـيـها سـرـنا ، وـكـنـا أـوـفيـاء
خـنـعاً فـي زـخـنـا . أوـ أـدـعـيـاء

يا شـبابـ العـربـ يا أـسـدـ الحـمـيـ
نـحـنـ جـيلـ الـوـحدـةـ الـكـبـرـىـ عـلـىـ
سـاقـلـوا التـارـيـخـ عـنـا : هـلـ رـأـيـ

٣ - لعـسرـ أبيـ رـيشـة :

بـأشـعـاعـ الـأـمـلـ المـبـسـمـ
شـرـفـأـنـتـ ظـلـالـ الـعـلـمـ

أـيـهـاـ الـهـنـديـ يـاـ كـبـشـ الـفـداـ
بـُورـوكـ الـسـرـخـ الـذـي تـحـمـيـلـ

٤ - لابـنـ الـورـديـ فـيـ الـحـكـمـ :

وـقـلـ الفـصـلـ وـجـانـبـ منـ هـزـلـ
فـلـأـيـامـ الصـبـاـ نـجـنـمـ أـفـلـ

إـعـتـرـلـ ذـكـرـ الـأـغـانـيـ وـالـفـزـلـ
وـدـعـ الـذـكـرـ لـأـيـامـ الصـبـاـ

٥ - لـشـوـيـ فـيـ الطـيـارـةـ :

كـانـ إـحـدى مـعـجزـاتـ الـقـدـماءـ
أـنـفـسـ الشـجـانـ قـبـلـ الـجـنـاءـ

مـرـكـبـ لـسـوـ سـلـفـ التـهـزـ بـهـ
رـائـعـ . مـرـقـيـعاـ أـوـ وـاقـعاـ .

٦ - لـابـنـ النـعـاوـيـدـيـ فـيـ وـصـفـ بـطـيـخـةـ :

حـلـوةـ الـرـيـسـقـ حـلـالـ دـهـاـ فـيـ كـلـ مـتـهـ
نـصـفـهـاـ بـسـلـرـ وإنـ قـسـمـتـهـاـ صـسـارـتـ أـهـلـهـ

٧ - لابن سينا في الخمر :

غَلَبْتُ ضَوْءَ السُّرَاجِ
فَطَقَاهَا بِالسِّرَاجِ
صَبَهَا فِي الْكَاسِ صِرْفًا
ظَهَرَا فِي الْكَاسِ نَارًا

٨ - وقال المتنبي في مدامع بدر بن حمّار :

هَطِيلٌ، فِيهِ ثَوَابٌ وَعَقَابٌ
وَمَنَاهِلٌ، وَطِعَانٌ، وَضِرَابٌ
جُهْدَهَا الْأَيْدِي وَذَمَّتِهِ الرِّقَابُ
يَتَقَى إِخْلَافَ مَا تَرَجَّهُ الذِّئْابُ
إِنَّمَا بَدْرُ بْنُ عَمَّارٍ سَحَابٌ
إِنَّمَا بَسَدْرٌ رَزَابٌ وَعَطَابٌ
مَا يُجِيلُ الطَّرْفَ إِلَّا حَمِيدَتِهُ
مَا يُهِي قَتْلٌ أَعَادِيهُ، وَلَكُنْ

○ ○ ○

الجَسْرُ المُسْرِحُ

سي بذلك لانسراحه وسهولته، أي سهولة جريانه على اللسان . وهو من الأجر
المجاعية المترجلة . ويستعمل تماماً ومنهوكاً .

١ - التام

هو مبني على ستة أجزاء ، وزنه في الأصل :
 مستعملن مفعولات^(١) مستعملن مستعملن مفعولات^(٢) مستعملن
 ولكنه لا يستعمل كذلك . وإنما يتصير على الغالب :
 مستعملن فاعلات^(٣) مستعملن مستعملن فاعلات^(٤) مستعملن
 وضاربه قول الحلي :
 مسرح فيه يضرّب المشل^(٥) مستعملن مفعولات^(٦) مستعملن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستعملن)^(٧) ولها خبران :
 ١ - الأول مطوي لزوماً (مستعملن)^(٨) وشهاداته :
 إنَّ ابْنَ زِيدَ لَازَلَ مُسْتَعْمِلاً لِخَيْرٍ يُقْشِي فِي مِصْرِهِ الْعَرْفَ^(٩)
 العروض (مستعملن) = مستعملن ، والضرب (هـ العرفـ = مستعملن) .

- (١) هذه التشكيلة حركة الآخر من أصلها ويفرد المسرح بذلك من بين الأجر .
 (٢) ويروى : « فاعلات » بضم الناء ، ذهاباً إلى الغالب في التلازم على هذا البير .
 (٣) هذه العروض يتدار استعمالها صحيحة والأكثر استعمالاً مطوية بخلاف الرابع الساكن : « مستعملن » .
 (٤) بخلاف الرابع الساكن من « مستعملن » تصبح « مستعملن » وتنقل إلى « مستعملن » .
 (٥) مستعملن الخير : أي يقع منه الإكرام والإحسان . المسر : البلدة . العرف :المعروف .

٢ - الثاني : مقطوع (مفعولن)^(١) وهو مردوف غالباً . ومثاله :
 أصبهر على خُلُقِ مَنْ تعاشره ودارِه . فالليلب مَنْ دارِي
 العروض (عاشره = مفتعلن) ، والضرب (مَنْ دارِي = مفعولن) .

جوازات العروض :

١ - مستعملن (في العروض) : يصيّبها الطي غالباً فتصبح (مفتعلن) وهو حسن
جائز وكثير الورود .

٢ - مستعلن (في العروض أيضاً) : يتصبّها النجف وهو حذف الثاني الماءكن فتصبح : (مستعلن) (٢).

جوازات المنشو :

١ - (مستعملن) : يصيّرها التغييرات التالية :

أ - **الخبن** : وهو صالح وتصبح (**مُستَقْبِعَان**) وقد تنتقل إلى (**مفاعان**)^(٣).
 ب - **الطيّ** (حذف الرابع الماكن) فتصبح (**مستَعِلَن**) وتنتقل إلى (**مُفْتَعَان**) وهو حسن في الشعر .

٢ - (مفهولات) : يصيّبها :

آ - الطي : (غالباً) وهو جائز كثيراً الرود ، بدل مستحسن : وتصبح (مفعولات) وتحول إلى (فاعلات) .

(١) حذف آخر الوت و المجموع - وهو التون من « مستقبلن » - و سكن ما قبله ، وهو اللام ، فصار « مستقبلن » بسكون اللام ، و نقل إلى « مفعولن » .

(٢) وأجاز بعضهم عجي، الشرب بخربونا أيضاً على متفعن، ولكن ذلك خلاف الأول، وحمل على الشنوة.

(٢) وأجاز بعضهم خصم « تخلف » المخوطة ، في أول المسرح خاصة ، فتصبح « تخلف » وتنقل إلى « فاعلن » ، وهو يمتنع عند التلليل ، لأن التلرم لا يكون إلا في الورثة المجموع أصل .

(٤) التبليغ ، في اللغة : الإفساد . يقال : خيل فلاناً : لي أنسد عقله وأذهب قواه . وخيل الإنسان والحيوان : أفسد أعضاءه بقطع أو غيره ، فلا تزدي عصلها .

- ب - الخين : فتصبح (مَعْوِلَاتٌ) وتنقل إلى « فَعُولَاتٌ » وهو قبيح .
- ج - الخيل : (اجتذاع الطي والخين) فتصبح (مَعْلَاتٌ) وتنقل إلى (فَعَلَاتٌ) وهو نادر ومفرط في القبح .

٢ - منهوك المسرح

هو الذي ذهب ثلاثة وبقي منه تفعيلتان فقط (مست فعلان مفعولات) وهذا تشكلاً في البيت ، وبذلك يصبح الجزء الأخير عروضاً وضررآ في الوقت نفسه .

ونجيء (مفعولات) فيه على شكلين :

- ١ - موقفة^(١) : (مَفْعُولَانْ) والردف لازم لها أو مستحسن . مثلاً قول هند بنت حتبة :

صَبَرَ أَبْنَى عَبْدَ الدَّارِ

- ٢ - مكسوفة^(٢) : (مَفْعُولَنْ) ومثلاً قول أم سعد بن معاذ ترثي ولدها :
- وَيَلْسِمُ سَعْدَ سَعْدَهَا^(٣)

جوازاته في الجزء الأخير :

- ١ - الجزء الموقف . (مَفْعُولَانْ) : يلحقه الخين فيصبح (مَفْعُولَانْ) وينقل إلى (فَعُولَانْ) وبذلك يكون منهوكاً موقوفاً مخبرنا .
- ٢ - الجزء المكسوف : (مَفْعُولَنْ) : يلحقه الخين أيضاً فيصبح (مَفْعُولَنْ) وينقل إلى (فَعُولَانْ) وبذلك يكون منهوكاً مكسوفاً مخبرنا .

جوازات الحشو :

قد يصيب الخين (مست فعلان) فتصبح (مُسْتَفْعِلَنْ) .

○ ○ ○

(١) الوقف : تسكين السايع المتحرك ، « مَفْعُولَاتٌ » تصير « مَفْعُولَاتٍ » وتنقل إلى « مَفْعُولَانْ » .

(٢) الكساف : حذف السايع المتحرك وهو التاء من « مَفْعُولَاتٌ » فتصير « مَفْعُولًا » وتنقل إلى « مَفْعُولَنْ » .

والكساف في اللغة : القطع . وقد يسمى عند بعض البروشرين : « الكشف » ، ووجه التسمية أن الكشف في الأصل إزالة النطاء ، والحرف الأخير كالخطاء ، فشيئت إزالته بازالة النطاء .

(٣) أي : ويل لأم سعيد من سعد .

ملاحظات:

في « المسرح » ليونه ورقة تساعدان على التأمل والتعبير عن المشاعر التي تحتاج في النفس ، وذلك ما تحس به في قصيدة أبي فراس التي ينادي فيها أمّه . وفي لامية الأعشى : « إن مخلأ .. » وغير هذا . من قصائص الشكوى والرثاء والحكمة .

ولكن هذا البحر . على رقته ولينه . مسن البحر الصعبة العسرة . وسر ذلك يكمن وراء هذا الين الذي يقرّبه من النّور . فيخيل إليك أن فيه شيئاً من الاضطراب . وربما كان هذا سبب انصراف الشعراء عن ركوب متنه .

◆

خلاصة المسرح التام

العروض والضرب :	مستعملن مفعولات مستعملن	مستعملن مفعولات	مستعملن مفعولات	مستعملن مفعولات
الجبن	—	مستعملن فعولات	—	مستعملن فعولات
الطي	—	مستعملن فاعلات	—	مستعملن فاعلات
النجيل	—	مستعملن فعلات	—	مستعملن فعلات

خلاصة منهج المسرح

الجبن :	١ — مستفعلن	مفتولان
	٢ — مستفعلن	فتولان
الجبن :	مستفعلن	مفتولان
	مستفعلن	فتولان

O₂ O₃ O₄

تلربٍ على «المسرح»

١ - لأبي فراس :

آخرها مُزعجٌ وأولها
بات بأيدي العبدى مُعلّها
بأدمعٍ ما تكاد تُمهلها :
أنت شرى في القيد أرجلها؟

يا حسراً ما أكاد أحملها
عليّة بالشام مُفردةٌ
تسأل عنا الركبان جامدةٌ
يا من رأى لي بمحض خرهةٍ

٢ - ولصفي الدين الخلبي :

وتوجَّ الزهرُ عاطلَ القُضبِ
تملاً فاه قُراصَةُ النَّقْبِ

قد أضحكَ الروضَ مدمعَ السحبِ
وقهقهَةَ الورُودِ المصبا ، فنَدَتْ

٣ - ولابن الرومي في الشيب :

تشغيل ما جاورَتْ من الشَّعرِ
أولَ حَسْوَلٍ صَغِيرَةُ الشَّرَرِ

أولَ بَنْدَهُ المَشِيبِ واحدةٌ
مشلَّ الحريقةِ العظيمِ تَبَلُّهُ

٤ - وللحلي في الرثاء :

وعُرُوةُ الْمُلْكِ كيفَ تَنْصِيمُ
تسطُّوا عليها الحِدَانُ والرَّخَمُ (١)

انظُرْ إلَى الْمَجْدِ كيفَ يَنْهَلُمُ
واعجبْ لشُهُبِ الْبُزُّاَةِ كيفَ غَدَتْ.

٥ - وقال آخر :

في شَجَرِ السَّرْفِ مِنْهُمْ مشلٌّ

٦ - وقال البحيري :

لَهُ رُؤَءٌ وَمَا لَهُ ثَرَّ

كم من حنينٍ إلَيْكَ مَجْلُوبٍ

(١) البازى : من صدور الصيد . والحداء : طائر خطاف . والرخم : طائر طويل البنانين والذنب .

وأنت في شَحْطٍ نِسْتَهُ قَدَفٌ يَهْسُونُ فِيهَا عَلَيْكَ تَعْلَبِي (١)
 وما يزال الفراق يبحث عن ثَارٍ، لَدِي العاشقين، مطلوبٌ
 ٧— ولأم سعد بن معاذ . حين مات ابنها سعد يوم الخندق :

وَيَنْلُمْ سَعْدٌ سَعْدًا
 صَرَامَةً، وَجِيدًا
 وَسُؤَدَّاً. وَجَنْدًا
 وَفَارِسًا مُعَنْدًا
 سُنْدَ بَهْ سَنْدًا
 يَقْدُ هَامَ قَدَدًا

○ ○ ○

(١) الشَّحْطُ : الْبَدْرُ ، أَوِ الْمَزَادُ . نِسْتَهُ قَدَفٌ : رَحْلَةٌ بَعِيدَةٌ .

الجَزْرُ الْبَسِطُ

سي بذلك لاتبه اط أسبابه أي تواليه ، ففي كل جزء سباعي سببان متوايلان .
وهو (فَعِيل) بمعنى (منقول) ، وهو أيضاً من الأجر المسترجبة ويستعمل تاماً وجزئياً .

١ - الشام

وزنه في الأصل :

مست فعلن فاعلن مست فعلن فاعلن فاعلن
وبيته عنده المثلث . في الوزن المترتب :
إن البسيط لديسه يُبَسِّطُ الأمْلَ

العروض والضرب

له عروض واحدة مخبأة وجوباً (فعيلن) . وهذا ضربان :

١ - الأول : مخبون كهروضه (فعيلن) أي حذف ثانية الساكن . ومثاله :
الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلنسُ
العروض (رِفْتُ = فعيلن) ، والضرب (قامُ = فعيلن) .

٢ - والثاني : مقطوع(١) مردف غالباً (فعلن) ، ومثاله قول الخطريه :
من يفعل الخير لا يغدو جوازية لايذهب العرف بين الله والناس
العروض (زَيَّهُ = فعيلن) ، والضرب (ناصر = فعلن) .

(١) القطع : حلف أول الوتد المجموع وهو السين من (فاعلن) فاصبح (فالن) ونقل إلى (Flynn)
بسكون العين . ويجز أن تقول حلف : ساكن الوتد المجموع ، وهو التون من « فاعلن » ، وسكن
ما قبله وهو اللام فتصبح « فامل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « فلن » بسكون السين .

جوازات الحشو :

١ - (مستعملن) : يجوز فيها :

أ - **الخَبْتُن** : (حذف الثاني الساكن) فتصبح (مُسْتَقْعِلُن) . وهو حسن إذا لحقها في أول الأصادر وأول العجز . قليل وغير مستحسن في سائر الحشو .

ب - **الطَّيِّ** : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مُفْتَعِلُن) وهو قليل وغير حسن ، ولكنه مقبول في الشطر الأول فقط عند بعضهم .

ج - **الخَبْلُ** : (اجتماع الخبن والطي) فتصبح (مُسْتَعِلُنْ) وهو نادر جداً وقبيح جداً أيضاً . فيحسن بالشاعر اجتنابه .

٢ - (فاعلن) : يلحقها الخبن فتصير (فَاعِلُنْ) وهو حسن .

٢ - جزوء البسيط

يجوز استعمال البسيط بجزءاً بـأن تصير أجزاءه ستة بحذف (فاعلن) الأخيرة من كل شعر ويصبح وزنه :

مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن

العروض والضرب

له عروضان تتوزعهما أربعة أضرب :

١ - العروض الأولى : صحيحة (مستعملن) ، وله ثلاثة أضرب :

أ - **الأول** : مُدَبِّل^(١) مردوف (مستعملان) ومثاله قول الأستود بن يعفر :

إِنَّا ذَمَنَا ، عَلَى مَا خَيَّلْنَا ، سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرًا مِنْ تَمِيمٍ

العرض (ما خيَّلت = مستعملن) ، والضرب (رأَى مِنْ تَمِيم = مستعملان)

(١) ويقال أيضاً **مُدَال** . والمعنى : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتهجئه ، ة (مستعملن) تصير بالتدليل « مستعملان » بسكون التون .

ب - الثاني : صحيح كالعرض (مستعمل) . وشاهد قوله مرقش :

ماذًا وقوفي على رباعٍ عفأ مُخْلَوْلِقٌ دارسٌ مستعجمٌ
العرض (رباعٍ عفأ = مستعمل) . والضرب (مستعجم = مستعمل) .

ج - الثالث : مقطوع (١) : (مفعولن) ، ومثاله :

سيروا معًا إِنَّمَا مِيعادُكُمْ يسوم الثلاثاء بطنَ السوادي
العرض (مِيعادُكُم = مستعمل) . والضرب (نَ السوادي = مفعولن) .

٤ - العروض الثانية : مقطوعة (مفعولن) . ولها ضرب واحد . مقطوع (مفعولن)
ومثاله :

ماهِيج الشوقَ من أطلالٍ أضحت قفاراً كوحني الواحي (٢)
العرض (أطلالٍ = مفعولن) . والضرب (ي الواحي = مفعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يلحق العرض المقطوعة ضربها : (الثين) وهو حلف الثاني الساكن
فتصران (فهولن) (٣) . ويسى الوزن عندئذ (المكبول) أو (خلع
البسيط) . ومثاله :

أصبحت والشيب قد علاني يدعوا حيثًا إلى الحساب
٢ - مستعملان : (أول ضرب العروض الأولى) : يدحاه (الثين) فيصير
(مستعملان) .

(١) وذلك بخلاف أول الواء المجموع من « مستعمل » وهو الين ، فتصبح « مستعمل » وتنتقل إلى « مفعولن »
أو بخلاف ساكن الواء المجموع ، وهو التون ، وتسكن ما قبله وهو اللام ، فتصبح « مستعمل »
بسكون اللام ، وتنتقل إلى « مفعولن » .

(٢) ما : اسم موصول ، ومن : بيان لـ « ما » . وجملة « أضحت » تعبير « ما » ، وأنت الفعل باعتبار
معنى « ما » يعني الأطلال نفسها . ويسى الواحي : كتابة الكاتب .

(٣) فالتشيلة الأصلية المقطوعة « مفعولن » تصير بعد الثين « مهولن » وتنتقل إلى « فهولن » .

- ٣ - مستعملن : (الضرب الولي الصحيح من العروض الأولى) يدخله :
- اللبن (حذف الثاني الساكن) فيصبح (ستعملن) .
 - الطي (حذف الرابع الساكن) فيصبح (ستعملن) .
 - الحبيل (اجتياح الطي واللبن) فيصبح (ستعملن) ، ويقل إلى (فعتلن) .

جوازات الحشو :

- (مستعملن) : يدخلها :
- اللبن : (حذف الثاني الساكن) فتصير (ستعملن) وهو صالح لا بأس به .
 - الطي : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (ستعملن) .
 - الحبيل : (جسون الطي واللبن) فتصبح (ستعملن) وتقل إلى (فعتلن) .

ملاحظة :

البسيط بحر كثير الاستعمال كالطوبيل . وهو يقرب منه أيضاً في استعمال الأغراض والمعنى المختلفة ولكنه لا يلبّي لائحة لاصرف في التراكيب والأنماط ، مع أن كلا البحرين مساوي الأجزاء .

وهو من ناحية أخرى يفوق الطويل رقة وجزالة . ولهذا قل في شعر المهاجرين وكثير في أشعار المؤذنين ومن بعدهم . ومن أشهره في القديم معلقة التابعة ، وفي شعر السياسيين ، بإئية أبي تمام في عمورية ، وعبيدة ابن زريق البغدادي ، وقصيدة الرثادي في رثاء الأندلس . وقد جرى معظم أصحاب البدعيات والمذاهب النبوية والأناشيد الدينية على ركوب هذا البحر ، ورائهم في ذلك كعب بن زهير في قصيدة « بانت سعاد » .

○ ○ ○

خلاصة البسيط النام

العروض والضرب : مستعمل فاعلن مستعمل $\left\{ \begin{array}{l} ١ - فعلن \\ ٢ - فعلن \end{array} \right.$ مستعمل فاعلن مستعمل فعلن $\left\{ \begin{array}{l} ١ - فعلن \\ ٢ - فعلن \end{array} \right.$

الجبن : مُتَفَعِّلٌ فَعِيلٌ مُتَفَعِّلٌ — مُتَفَعِّلٌ فَعِيلٌ مُتَفَعِّلٌ
 الطي : مُفْتَعِلٌ — مُفْتَعِلٌ — مُفْتَعِلٌ
 النيل : مُتَعِّلٌ — مُتَعِّلٌ — مُتَعِّلٌ

خلاصة مجزوء البسيط

العروض والضرب: ١ - مستعملان
٢ - مستعملان
٣ - مستعملان فاعلن مستعملان فاعلن
٤ - مستعملان فاعلن معمولان
٥ - مستعملان فاعلن معمولان

(قد يلحق الحين المروي في الثانية بغيرها فتصراران : فولن ، ويسمى علم البسيط)

قد يلحق الخفين (مستعملان) فيصير (متفعلان)

قد يلحق التغير الشرب الشافي (مستعمل) إلى :

○ ○ ○

تلريب على «البسيط»

١ . للنسبة :

أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأَدْرِ
عَيْتْ جواباً : وما بالرَّبْسَعِ مِنْ أَحَدٍ (١)

يَسَادَارِ مِيتَةَ بِالْمَاءِ فَالْمَسَدِ
وَقَتَ فِيهَا أَسِيلًا كَمَى أَسَائِلَهَا

٢ . لأبي تمام :

فِي حَدِّهِ الْخَدِّ بَيْنَ الْجَدِّ وَالْعَبِ
مُتَوَنِّهِنَ جَلَّةُ الشَّكِّ وَالرَّبْسَبِ

السَّيفُ أَحْدَقُ أَنْبَاءَ مِنَ الْكَبِ
يَضِرُ الصَّفَائِحَ . لَاسْوَدُ الصَّحَافِ . فِي

٣ . لابن ذريق :

قَدْ قَلْتُ حَقّاً وَلَكُنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ
بِالْكَرْكُخِ مِنْ فَلَكِ الْأَزْرَارِ مَطْلَعُهُ (٢)

لَا تَعْذِلِيهِ فَإِنَّ الْمَذَلَّ يُسْوِلُهُ
أَسْتَوْدَعَ اللَّهَ فِي بَغْدَادٍ لِي قَمَراً

٤ . لأبي البقاء الرندي :

فَلَا يُغَرِّ بِطِيبِ الْعِيشِ إِنْسَانٌ
مَنْ سَرَّهُ زَمْنٌ سَاعَتُهُ أَزْمَانٌ

لَكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَاتَ نُقْصَانٌ
هِيَ الْأَمْرُ كَمَا شَاهَدْتَهَا دُوكَ

٥ . لكتعب بن زهير :

مَتَّمْ إِثْرَهَا لَمْ يَفْدَ مَكْبُولٌ
إِلَّا أَغْنَ غَضِيبُ الْطَّرْفِ مَكْبُولٌ

بَاتَتْ سَعَادٌ فَقْلُبِي الْيَوْمِ مُشْبُولٌ
وَمَا سَعَادٌ غَسْدَادَ الْبَيْنِ إِذَا رَحَتْ

٦ . لأحد الشعراء :

— وَقَدْ جَرَى — ذَائِبُ الْمُجَيْنِ

كَانَ الْمَاءُ فِي صَفَّاءٍ

(١) الماء ، والمسد : موسمان . أقرى المكان : خلا من أهلة . عيـتـ : عجزتـ .

(٢) المذل : الدوم . الكرخ : هي في بغداد .

٧ - ولآخر :

أَمْ هَلْ عَلَى مَنْ بَكَى جُنَاحُ؟

هَلْ يَنْفَعُ الْوِجْدُ أَوْ يَنْهَاكُ

٨ - وقيل :

فَأَخْلَوْا مَالَهُ وَضَرَبُوا عَنْقَهُ

وَزَعَمُوا أَنَّهُمْ لَقَيْهُمْ رَجُلٌ

٩ - وقال ابن الرومي في الهجاء :

وَفِي وَجْهِكَ الْكَلَابُ طَولُ
فَقِبَلَكَ عَنْ قَدْرِهِ سُفُولُ
وَمَا تُحْسِمِي وَلَا تَصْنُولُ
فَصَتَّهُمْ قَصْنَةً تَطْلُولُ
مَسْطَعْلَنْ فَاعْلَنْ فَسُولُ
مَعْنَى سَوْى أَنَّهُ فَضُولُ

وَجْهُكَ يَاعَمْثَرُو فِيهِ طَولُ
وَالْكَلَبُ وَافِي وَفِيكَ غَلَرُ
وَقَدْ يَحْسَمِي عَنْ الْمَاشِي
وَأَنْتَ مَنْ يَبْيَسْتِ أَهْلَ سَوْهُ
مَسْطَعْلَنْ فَاعْلَنْ فَسُولُ
يَبْيَسْتِ كَعْنَاكَ لَيْسَ فِيهِ

○ ○ ○

بخاری

سمى بذلك لاضطرابه . ويقال للناقة التي يرتعش فخذيها : (رجاء) . وإنما كان هذا البحر مضطرباً لأنه يتجاوز حدف حرفين من كل جزء منه . ولأنه يكثر فيه الجوازات والتغيرات . ثم إنه يستعمل تماماً . وجزوأاً ، ومشطورأً ، ومنهوكأً . فهو أكثر الأجر تغييراً . لا يثبت على حال واحدة . وفي هذا ما يسهل على الشعراء أن ينظموا عليه ، لسنا أطلق القدماء عليه اسم : (حمار الشعراء) . وكان فيما مضى مطلبية للشعر التعليمي ، إذ نظموا عليه مختلف المuron : من نحو وصرف وبلاغة وعروض ومصطلح الحديث ، كألفية ابن مالك وغيرها ، كما نظموا عليه الشعر الفصحي .

وقد كان هذا البحر أول ما نظم عليه العرب أشعارهم في المهاجرة الأولى ، لسهولته
وموافقته للغذاء وحدهاء الإبل ، وامتياز الماء ، ومواقف الحروب والقسر . وسموا
المنظومة منه أرجوزة .

والرجز من الأجر السباعية ، وهو يستعمل ... كما ذكرنا - تماماً ، وجزوءاً ، مشطورةً ، ومنهوكاً .

١ - الـجزء الشـام

دزنه

مستخلص من مستخلص من مستخلص من مستخلص

وبيت المثل في ضبط وزنه :

مستعملن مستعملن مستعملن مستعملن في أبخر الأرجاز بحجز يسنهل

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنه (مستعلن) ، وهذا ضربان :

- ١ - الضرب الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مستعلن) ، وشاهدته :
فارقت أطلاعاً وفيها عصبةٌ قد قطعت من صحيتها أطماعها
العرض (ها عصبةٌ = مستعلن) ، والضرب (أطماعها = مستعلن) .
- ٢ - الضرب الثاني : مقطوع (١) (مفعولن) ويلزم له الردف . كقوله :
القلب منها مستريح سالمٌ والقلب مني جاهدٌ مجهدٌ
العرض (ح سالمٌ = مستعلن) ، والضرب (مجهدٌ = مفعولن) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

- ١ - **الحبن** (حذف الثاني الساكن) : يلحق العرض وضربيتها : الصحيح والمقطوع ، ذ (مستعلن) هنا تصبّع (مستفعلن) . و (مفعولن) تصبّع (معلون = فعلن) .
- ٢ - **الطيّ** (حذف الرابع الساكن) : يلحق العرض والضرب الصحيحين : دون الضرب المقطوع . فيصير ان (مستعلن = مفتعلن) .
- ٣ - **الخبيل** (مجموع الحبن والطيّ) : يلحق العرض والضرب الصحيحين أيضاً .
دون الضرب المقطوع : فيصير ان (مستعلن = فعلتُن) . وهو قبيح (٣) .

جوازات الحشو :

يلحق حشوَ الرجز التام ما سبق عروضه وضربيه من تغييرات . يعني : الحبن ، والطيّ ، والخبيل .

-
- (١) حرف ساكن ونته ، أي اللون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فأصبح « مستعمل » بسكون اللام ، وينقل إلى « مفعولن » .
حکى بعضهم الرجز التام عروضاً ثانية مقطوعة « مفعولن » ، لما ضرب مثلها .
 - (٢) استعمل المؤلدون التدليل كثيراً في أضرب الرجز ، يعني زيادة حرف ساكن بعد الويد المجموع « مستعملن » . وهو شاذ .

٢ - المجزوء

وزنه :

مست فعل من مست فعل من مست فعل من

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة . وزنه (مست فعل) ، ولها ضرب واحد صحيح
مثلاً وزنه (مست فعل) ، كقول الشاعر :

قد هاجَ قلبي مِنْزَلٌ مِنْ أَمْ عَمَّرْتُهُ مُقْفِرٌ
العروض (في منزل = مست فعل) ، والضرب (رِّيْ مُقْفِرٌ = مست فعل) .

جوازات المجزوء :

يلحق كلاماً من عروضه وضربه وحشوه ، ما يلحق الرجز التام ، من خبيث ،
وطيء ، وخليل .

٣ - المشطور

وهو الذي حذف منه ثلاثة أجزاء ، وبقي على شطر واحد ثلاثة الأجزاء ،
ويسمى هذا الشطر الباقي بيتاً ، وبذاته تصبح عروضه هي نفسها الضرب أيضاً . وزنه :

مست فعل من مست فعل من مست فعل

وشاهد قوله الشاعر :

ما هاجَ أَحْرَانَا وَشَجَوْا قَدْ شَجَأ(١)

عروضه وضربه (وَ قَدْ شَجَأ = مست فعل) (٢) .

جوازات المشطور :

يلحق أجزاءه جميعاً ما يلحق التام والمجزوء ، من خبيث ، طيء ، وخليل .

(١) ما : اسم استفهام . الشجو : الفحمة في الخلق . شجاء : أحزانه .

(٢) حكى بعضهم للمشطور عروضاً مقطوعة « مستعمل » بمعنى اللام ، وتنتقل إلى « مفسول » . وهي الضرب أيضاً . ولها أمثلة في الشعر العربي ، ولا سيما الحديث .

أما العروض المقطوعة (مفعلن) — التي حكها بعضهم لمشطورة الرجز ، وهي نفسها الضرب — فكثيراً ما يصيغها الخبْن فقط ، فتصبح (متعُلن) ، وتنقل إلى (فعلن) .

٤ - المنهوك

وهو ما ذهب ثلثاء ، أي أربع تفعيلات ، وبقيت تفعيلتان اثنان يقوم البيت كله عليهما . وتصبح العروض هي عين الضرب أيضاً (مستفعلن) . وزنه :

مستفعلن مستفعلن

وشاهدنا قول دريد بن الصمة يوم حنين :

يَا لِيَتِنِي فِيهَا جَدَّاعٌ
أَخْبُّ فِيهَا ، وَأَضَعُ^(١)

عروض البيت الأول وضرره : (فيها جَدَّاع = مستفعلن) . ومثلهما في البيت الثاني : (هَا وَأَضَع = مُفْتَعلن) .

جوازات المنهوك :

يلحق أجزاءه الخبْن ، والطيّ والنحْل ، كما هو الشأن في تمام الرجز ، وبجزوه ، ومشطوره .

○ ○

ملاحظات :

١ - إن الجوازات الكثيرة لبحر الرجز جعلته مرتنا لتنا ، بل أقرب إلى التبر ، حتى أربع للراجز ما لم يُبَح للشاعر . ولم يكن للرجز مكان لائق في الشعر إلا في أواسط العصر الأموي على يد العجاج وأبيه رؤبة وغيرهما . وتبعد المحدثون من بعد ، كبسار ، وأبي نواس .. حتى جمعوا بين الرجز والقصيدة . ثم أصبح الرجز مطيةً للشعر التعليمي ، وميداناً لنظم العلوم والقصص ، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني .

(١) الجَدَّاع : الشاب القوي . والنَّبَّابُ والوَضْعُ : نوعان من البير . وينسب هذا الرجز أيضاً إلى ورقة ابن توقل .

٢ - والقصيدة في الشعر تقابلها الأرجوزة في بحر الرجز ، وتساهم بعضهم فسمى الأرجوزة قصيدة ، خلافاً للجمهور . ولا تسمى الأرجوزة كذلك إلا إذا طالت أبياتها ، وإلا فهي قطعة أو مقطوعة .

وقد استخدم المحدثون شكلاً من الرجز ، يتفق فيه كل شطرين من الأرجوزة في روئ واحد ، كقول أبي العتاهية من أرجوزة له :

حسبك مما تتغنى به القصوت
ما أكثر القصوت ليس يمسوت
إن كان لا يُغبتك ما يكتفيكما
فكل ما في الأرض لا يُغبتكما
لكل ما يُؤذى وإن قل ألم
ما أطْنَوْلَ اللَّيْلَ عَلَى مَنْ لَمْ يَتَمْ ...

ويطلقون على مثل هذه الأرجوزة اسم « المزدوحة » لازدواج الروي في كل بيت منها ، كما يسمونها « الأرجوزة المشطورة » .

وهاتان التسميتان : « المزدوحة » و « المشطورة » توحيان باختلافهما في جعل الأرجوزة من ثام الرجز ، أو من مشطوره . فأبيات أبي العتاهية السابقة – وهي مزدوحة الأشطر ... عددها ثلاثة بناءً على أنها من كامل الرجز ، ويكون كل بيت منها مصرياً ، وهذه الأبيات عددها ستة إذا جعلناها من مشטור الرجز ، وكل ثلاث تفعيلات تكون بيتاً كاملاً ، كما يكون كل بيتين شعراً مزدوجاً مستقلأً .

٣ - والأرجوزة إذا كانت من المشطورة ذي التفعيلات الثلاث ، تكتب أبياتها بعضها تحت بعض ، ولكن بعض الكتاب والمدارسين يجعلون كل بيتين في سطر واحد ، وكأنهم يتظرون إليهما على أنهما بيت واحد مصرع .

٤ - اختلف العلماء في عدد الرجز من الشعر ، حتى ذهب بعضهم إلى أنه بضربي من السجع أشبه ، ولا سيما مشطوره ومنهوكه . وجمهور العروضيين يذهبون إلى أن الرجز من الشعر .

٥ - صنف المؤلدون - مثل سليم الخاسر - أراجيز على تفعيلة واحدة في كل بيت ، وسمى الجوهري ذلك بالقطع .

○ ○ ○

خلاصة الرجز العام

مست فعلن مست فعلن	العرض والضرب : مست فعلن مست فعلن
٢ - مفعولن	
مست فعلن مست فعلن	الثُّبْنَ :
١ - متَّفَعْلَن	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ
متَّفَعْلَنِ متَّفَعْلَنِ	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الطَّيْ :
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الخَبْلَ :
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ

○

خلاصة بجزء الرجز

مست فعلن مست فعلن	العرض والضرب : مست فعلن مست فعلن
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الثُّبْنَ :
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الطَّيْ :
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الخَبْلَ :
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ

○

خلاصة مشطود الرجز

١ - مست فعلن	مست فعلن مست فعلن	العرض والضرب :
٢ - مفعولن		
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الثُّبْنَ :	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الطَّيْ :	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	الخَبْلَ :	
مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	مُتَّفَعْلَنِ مُتَّفَعْلَنِ	

○

(١) هنا في الضرب الصحيح عند ثبته . أما المقطوع فيصبح به الثُّبْنَ (معون - غولن) .

(٢) هنا في الضرب الصحيح وحده ، دون الضرب المقطوع .

(٣) الضرب المراد هنا هو الصحيح « مست فعلن » ، في حالاته الثلاث : ثبونة ، ومطرية ، وبنيولا . أما المقطوع فلا يلحق إلا الثُّبْنَ فقط ، ويصبح « فولن » .

خلاصة النهوك

مستعمل	مستعمل	العرض والضرب :
مُستَقْبِلُون	مُسْتَكْفِلُون	: الخبن
مُفْتَعِلُون	مُفْتَعِلُون	: الطي
مُتَعَلِّمُون	مُتَعَلِّمُون	: الخبر

○ ○ ○

للرِّيبِ عَلَى « الرِّبْزَ »

١ - للشِّرِّي الرِّفَاءُ فِي الشَّسْعَةِ :

تَحْكِي لَنَا قَدْدَةُ الْأَسَلِ
وَالنَّارُ فِيهَا كَالْأَجْلِ.

مَفْتَسِولَةٌ جَمِيلَةٌ
كَانَهَا عُمَّرُ الْقَنْيِ

٢ - للخطيبة :

إِذَا أَرْتَنِي فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُ
يُرِيدُ أَنْ يُعْرِيَهُ ، فَيُعْنِجِيهُ (١)

الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سَلْتَمَةٌ
رَأَتْهُ بِهِ إِلَى الْخَضِيرِ قَدَمَتْهُ

٣ - لعبد المُحْسِن الصُّورِي :

وَتَابُ مَا قَدْ جَنَاهُ وَاقْتَرَفَ
إِنْ يَتَهَوَّا يَغْفِرُ لَهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ (٢)

يَسْتَوْجِبُ الْفَقُوْنُ الْقَنْيِ إِذَا اعْرَفَ
لِقَوْلِهِ : « قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا

٤ - لصفي الدين الحلبي :

فَقَدْ قَضَى وَجْدًا وَمَاتَ مِنْهَا
فِيْنَا ، وَلَا بُلْتَغَ سُوْنَةَ عَنَّا
أَصَابَ فِي الْقَنْظِ وَأَخْطَطَ الْمَعْنَى

لَا بَكَثَغَ الْحَاسِدُ مَا تَمَسَّتِي
وَلَا أَرَاهُ اللَّهُ مَسِيرًا وَمُّسَيْرَةً
أَبْلَغَكُمْ أَنِّي جَحْدَتُ حِكْمَ

٥ - لابن خلگان :

خُذْ شَرْحَهَا مَلْحَصًا
تَفْضِلُ أَفْلَادَ الْحَصْنِ (٢)
أَجْزُودُ مَا فِيهَا الْعَصَا

يَا سَائِلِي عَنْ حَسَانِي
قَدْ صِرَتُ بَعْدَ قَرْوَةَ
أَمْشِي عَلَى ثَلَاثَةِ

(١) أَعْرَبَ الْكَلَامَ : أَوْضَحَهُ وَجَاهَهُ غَصِيشًا . وَاعْجَبَهُ : خَلَافُ أَعْرَبِهِ . وَقَوْلُهُ : « فَيُعْجِبُهُ عَلَى الْأَسْتِشَافِ » أَيْ : فَهُوَ يَعْجِبُهُ .

(٢) مَا يَنْ أَهْلَهُ جَزْءٌ مِنْ آيَةٍ قَرآنِيَّةٍ .

(٣) تَفْضِلُ : تَفْطِلُ وَتَكْسِرُ . وَالْأَفْلَادُ : حَلْةٌ وَهِيَ الْقَطْمَةُ مِنِ الشَّيْءِ .

٦ - لِرُوَيْشَدِ الْعَنْبَرِي :

هَذَا أَوَانُ الشَّدَّرِ فَاشِتَدَّتِي زِيَّمْ
قَدْ لَفَّهَا اللَّيلُ بَسَّاَقِ حَطَّمْ
لَيْسَ بِرَاعِي إِيلِي ، وَلَا غَنَمْ
وَلَا يَجَزَّأُ عَلَى ظَهَرِ وَضَمْ^(١)

٧ - وَمِنْ أَلْفَيَةِ ابْنِ مَالِكَ فِي « كَانَ » وَآخْرَاهَا :

تَرْفَعُ « كَانَ » الْمِبْتَدَأ اسْمًا ، وَالْحَبْرُ	تَنْصِيبُهُ ، كَـ « كَانَ سِيدًا عَنْزَةً »
كَـ « كَانَ » الْمِبْتَدَأ اسْمًا ، وَالْحَبْرُ	أَمْسَى ، وَصَارَ ، لَيْسَ ، زَالَ ، بَرِحَا
كَـ « كَانَ » الْمِبْتَدَأ اسْمًا ، وَالْحَبْرُ	لَشِبَّهَ نَفْيِي ، أَوْ لَنْفِي مُتَبَعَّهَ
وَمِثْلُ « كَانَ » : « دَامَ » مُسْبِقًا بِـ « مَا »	فَسْتَيِّي ، وَاقْفَلَكَ ، وَهَذِي الْأَرْبَعَةَ
	كَـ « أَعْطَيْ » مَادِمَتْ مَصِيَّا دِيرَهَماً

٨ - وَلِأَحْدَهُمْ ، عَلَى لِسَانِ الضَّبْ :

أَصْبَحَ قَلْبِي صَرِيدًا
لَا يَشْتَهِي أَنْ يَسْرِيدَا
إِلَّا عَرَادَا عَرَيدَا
وَصِيلَيَانَا بَسِيرَدَا^(٢)

○ ○ ○

(١) زَيْمَ : اسْمَ فَرْسٍ أَوْ نَاقَةٍ ، وَقَيْلَ : اسْمَ الْحَرَبِ . وَالْحَطَّمْ : الرَّاعِي الظَّلُومُ لِلْمَاشِيَةِ . وَالْوَضَمْ : خَشْبَةُ الْبَزَادِ الَّتِي يَقْطَعُ عَلَيْهَا الْحَمْ .

(٢) صَرِيدَعْنَ الشَّيْءِ : اتَّهَى عَنْهُ . وَالْمِرَادُ الْمَرِيدُ : الْمُشَيْشُ الَّذِي خَرَجَ وَأَشَدَّ . وَالصَّلَيَانُ : نَوْعٌ مِنَ الشَّجَرِ . وَالْبَرِيدُ : الْبَارِدُ .

البَحْرُ وَالسَّرِيعُ

سمى بذلك لسرعة النطق به ، ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب^(١) ، بحسب دائرته العروضية ، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزتها . وهو من الأجر السباعية . ويستعمل تماماً ومشطوراً .

١ - السريع التام

وزنه في الأصل :

مستفعلن مستفعلن مفعولات^١ مستفعلن مستفعلن مفعولات
ولكنه لا يستعمل هكذا ساماً ، صحيح العروض والضرب ، بل الوزن المستعمل منه هو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن^٢ مستفعلن مستفعلن فاعلن
وبيت الحلي في ضبط وزنه :

بحر سرير ماله ساحل^٣ مستفعلن مستفعلن فاعلن

العروض والضرب

له عروضان يتوزعهما أربعة أضرب ، ثلاثة للأولى وواحد للثانية :

١ - العروض الأولى : مطوية مكسوفة^(٤) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

(١) وذلك لأن في « مستفعلن » الأولى والثانية أربعة أسباب ، وفي « مفعولات » الثالثة ثلاثة أسباب ، لأن أول الراء المفروق - وهو « لات » - فيه سبب « خلقت صردة » .

(٢) الحلي : حذف الرابع الساكن ، أي الواو من « مفعولات » تصريح (معلمات) . والكشف : حذف السابع المتحرك ، أي الثالث ، تصريح « معلمات » وتنقل إلى « فاعلن » . ويسى « الكشف » أيضاً ، كسبق في المسرح .

أ - الأول : مطوي موقوف^(١) : (فاعلان) ويلزمه الردف . ومثاله قوله

الشاعر :

قُوْمِي فَقَد نَامَتْ عَيْنُ الدَّجَى وَاسْتِيقْظَتْ عَيْنُ الصَّبَاحِ الْجَمِيلِ
العروض (نِ الدَّجَى = فاعلن) . والضرب (حِ الْجَمِيلِ = فاعلان) .

ب - الثاني : مطوي مكسوف : (فاعلن) كالعروض . وبيته :
هَاجَ الْمُرْوَى رَسْمٌ بِذَاتِ الْفَضْأَ مُخْلَوْقٌ مُسْتَعْجِسٌ مُحْرُولٌ^(٢)
العروض (تِ الفضا = فاعلن) ، والضرب (مُحْرُولٌ = فاعلن) .

ج - الثالث : أصلم^(٣) : (فععلن). كقول الشاعر :
قَالَتْ وَلَمْ تَقْمِسْ لِقَبِيلِ الْخَنَا مَهْلَلاً فَقَدْ أَبَلَغْتَ أَسْحَاعِي
العروض (لِ الخنا = فاعلن) ، والضرب (ماعي = فعلن) .

٤ - العروض الثانية : مشبولة مكسوفة (فععلن)^(٤) : ولما ضرب واحد منها :
وزنه (فععلن) أيضاً ، كقول المرقس الأكبر :

الشَّرُّ يُسْكُنُ وَالْوَجْوهُ دَنَا فَسِيرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكْفَنِ عَنْتَمْ
العروض (هُ دَنَا = فعلن) ، والضرب (في عنتم = فعلن)^(٥) .

(١) وبذلك يصبح الضرب بعد الطي - وهو حرف وار - مفعولات - : « مفلات » . ولما وقف :
 فهو تكين السابع المتحرك ، فيصبح « مفسو » بسكون التاء ويتقل إلى (فاعلان) .

(٢) هاج : أثار . ذات الفضا : موضع . محرول : بطي عليه حول .

(٣) أصلم : حلف الوتد المفروق ، ذ - مفعولات - تصبىع « مفسو » وتنقل إلى « فعلن » بسكون الباء .

(٤) القبيل : اجتماع البن والطبي ، والكسف : حلف السابع المتحرك . ذ (مفعولات) تصبىع - بعد
حلف الثاني والرابع الساكبين ، والسبعين المتحرك - : « مهلا » بضم البن ، وتنقل إلى (فعلن)
بكسر البن .

(٥) وذكروا العروض المشبولة المكسوفة شرباً ثانياً أصلم هو « فعلن » بسكون البن ، وأجازوا اجتماعه
مع الضرب الأول في قصيدة واحدة إذا كان الروي متيناً ، أي ساكناً ، كقول الشاعر :
يا أيها الزاري عسل عُمسري قد قلتَ فيه غير ما تعلَّمْ

جوازات العروض والضرب :

يمجوز في العروض الأولى (فأعلن) المطوية المكسوقة : أن يصيغها الخبن (حلف الثاني الساكن) ، فتصبح (فتعلن) .
ولا تغير في شيء من أعاريض السريع وأضربه غير ذلك .

جوازات الحشو :

- مستعملن : يجوز فيها تغييرات ثلاثة :
 - ١ - الخبن' : فتصبح (مُستَقْعِلَن) ; وهو صالح .
 - ٢ - الطي' : فتصبح (مُفْتَعِلَن) وهو حسن .
 - ٣ - المتَبَل' : (مجموع التغييرين السابقين) فتصبح (مُسْتَعِلَن') وهو قبيح ونادر .

٢ - مشطور السريع

يستعمل السريع مشطوراً : فيذهب نصفه ، أي ثلاثة أجزاء ، والثلاثة الباقيه تؤلف بيتاً . وفي هذه الحالة يصبح الجزء الأخير عروضاً خرماً بآن واحد . وبأني على نوعين ، (أو : له عروضان) :

- ١ - العروض الأولى : موقفة^(١) : (مفولان) ، وهي الضرب أيضاً ، والردف لازم لها ، نحو :

يعشُّون فيما يبتنا كالأساد

من كل شهير مسرع الإنجاد

- ٢ - العروض الثانية : مكسوقة^(٢) (مفولن') ، وهي عين الضرب . والشاهد قوله :

يا صاحبي رحلي أفلأ عدّي

(١) سكن سابتها المتحرك فأصبحت « مفولات » بسكنون الناء ونقلت إلى « مفولان » .

(٢) حلف سابتها المتحرك ، فأصبحت « مفولاً » ونقلت إلى « مفولن » .

جوازات العروض :

يدخل (الثين) فقط — حذف الثاني الساكن — على عروضيه ، فتصبح الأولى (معولان) وتنقل إلى (فعولان) . وتصبح الثانية (معولن) وتنقل إلى (فَعولن) .

جوازات المشو:

يدخل (الخبن ، والطبيّ ، والخبل) أيضاً على حشو مشطور السريع ، فان (مستعملن) تصبح (مُتَقْعِلَن) و (مُفْعِلَن) و (مُتَعَلَّلَن) .

ملاء حظنان :

١ - لم يستعمل البحر السريع مجزوءاً ولا منهوكاً ، ثلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه . وعلى هذا فان ما ورد من الشعر على (مستفعلن) أربع مرات في المصارعين معاً ، أو مرتين فيماهما . يُحمل على أنه من مجزوء الرجز في الأول ; ومن منهوكه في الثاني . لأن المعنوف حيئتله ، وهو (مستفعلن) . موافق للباقي ، فيكون الباقي هذا دليلاً على المعنوف ، وليس كذلك إذا حُمل على السريع ، لاختلاف أجزاءه .

٢ - السريع بحر يتدفق غلوبه وسلامة ، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف .
ومع هذا فهو قليل جداً في شعر المهاجرين ، وقليل في العصور التالية . فقد نظم عليه
بعض شعراء العصر العباسي وما بعده ولا سيما في الرثاء وفي الموضوعات التي تتصل
بالعاطفة برباط وثيق ، كقصيدة المشنفي في رثاء عمة عاصد الدولة ، ومنها قوله :

لابد للإنسان من ضجعة لا تقلب المضجع عن جنبه
يسى بها ما كان من عجبه وما أذاق الموت من كربله

وقد قلدها المغربي قصيدة مماثلة رثى فيها جعفر بن علي بن المهدى . وطلعها :

أحسن بالواجد من وجده صَبَرْ يُعِيدُ النَّارَ فِي زَنْدَه

وفي عصرنا الحديث شاع النظم على هذا البحير لدى عدد من الشعراء ، مثل :

على الجارم : والأخطل الصغير : وعمر يحيى ...

خلاصة السريع الثامن

العرض والضرب	١ - مستفعلن مستفعلن فاعلن	١ - مستفعلن مستفعلن فاعلن
	٢ - فاعلن	
	٣ - فعلن	(قد تختبئ العروض فتصبح : فعلن)
	مستفعلن مستفعلن فَعِيلَن	٢ - مستفعلن مستفعلن فَعِيلَن
	مُتَفَعِّلَنْ مُتَفَعِّلَنْ	الجبن :
	—	الطي :
	مُفَتَعِّلَنْ مُفَتَعِّلَنْ	الخبل :
	—	
	مُتَعِّلَنْ مُتَعِّلَنْ	
	—	
	○ ○ ○	

خلاصة مشطور السريع

١ - مستفعلن	مستفعلن	مفعولان*
الجبن :	متَفَعِّلَنْ	مَفْعُولَانْ
	—	
٢ - مستفعلن	مستفعلن	مفعول
الطي :	مُتَفَعِّلَنْ	مَفْعُولَنْ
	—	
	○ ○ ○	

تدريب على «السرع»

١ - سلطان بن المعلّى :

أكادُنا تَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ
لَا تَتَنَعَّثْ تَجْئِي مِنَ الْقُمْبَضِ

وإنما أولادنا يتنا
لو هبّتِ الريحُ على بعضِهم

٢ - لعل البارم في الشريذ :

وَلْفَتِ الْأَسْقَامُ فِي طَمْرِهِ
إِذَا أَوَى الطَّيْرُ إِلَيْهِ وَكَثْرَهُ

أطلستِ الآلامُ مِنْ جُحْرِهِ
مشَرِّدٌ يَلْوِي إِلَى هَمَّتِهِ

٣ - لعمري في الثورة السورية :

وَلَا اشْتَأْنَتْ عَنْ أَفْقِهَا الْأَرْفَعِ
وَالشَّيْبِ، فَارْتَدَ عَنِ الْمُشْرَعِ
فَلَمْ يَسْدَعْ لِلْبَغَى مِنْ مَطْمَعٍ

الدارِ ماقامتْ على ضيئه
ثارتْ على الباغي بشباهه
والثامنُ الجيشُ على أمته

٤ - لا بن المعتز في الرثاء :

ونادت الأيتام : أين الرجال ؟
قُوموا انظروا كيف تسير الخبال .
بعدك للملك يسأل طوال .

قد ذهب الناسُ وماتَ الْكِمالُ
هذا أبو القاسم في نعشِي
يا ناصرَ الْمُلْكَ بآرائِي

٥ - لرؤبة بن العجاج :

وَمِنْهُمْ مَا مَسَّ أَصْحَابَ الْفَيْلِ
تَرَمِيمُ حِجَارَةٍ مِنْ سِجْنِيلِ
وَلَعْبَتْ طَيْرٌ بِهِمْ أَبَايِلِ
فَصَبَرُوا مِثْلَ كَعْصَفِ مَاكُولِ

٦ - وقال جرير بن عطية :

فسائل الجيران عن جاري الدار
فابخار قد يعلم أخبار البخار
واحكِم على تبَّنٍ واستصار

٧ - وقال آخر :

تردِّيْسُهُمُ الْقُصَّادُ فِي بَابِهِ
وَالْمَنْهَلُ التَّلَبُّ كَثِيرٌ الرَّحَامُ

○ ○ ○

البَحْرُ الْمَجْتَثُ

يقال : اجتَثَ الشيءَ : قطعه . وسمي هذا البحر بالمجتث لاقتطاعه من البحر المفيف ، بتقديم (مستفع لن) على (فاعلان) . ولذا فانهما يتواافقان في التغيرات التي تلحق أجزاءهما .

وهو من الأجر السباعية . وزنه في دوائر العروض :

مستفع لن فاعلان فاعلان مستفع لن فاعلان فاعلان

ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءاً وجوباً ، بخلاف التفعيلة الأخيرة من مصراعيه (١) ،

تيصبح وزنه :

مستفع لن فاعلان مستفع لن فاعلان

ويبيه عند الحلي :

اجتَثَتِ الحَسَرَكَاتُ مستفع لن فاعلان

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (فاعلان) ، وها ضرب واحد مثلاها أيضاً ، وزنه (فاعلان) :

وشاهده :

البطنُ منها خميسٌ . والوجهُ مثلُ الهلالِ

العرض (ها خميسٌ = فاعلان) ، والضرب (لـ الهلالـ = فاعلان) .

(١) شد استعماله تماماً غير مجزوء ، في أشعار المؤذنين . كقول بعضهم :

يامن على الحبّ يكتحي مستهاماً لا تلتحي ، إنَّ مثلَ لن بُسلاماً

جوازات العروض والضرب :

- ١ - يجوز أن يلحق (الجبن) عروضه وضربه . فيصبح كل منها (فَيُلَانُ).
- ٢ - وقد يلحق ضربه : (التشعيثُ) جوازاً : وهو حذف عين (فاعلان) .
- ٣ - تنصير (فالآن) وتنقل إلى (مفعولن) كقوله :

لِيْمَ لَا يَعْلَمُ مَا قَوْلُهُ 'ذَا السَّيِّدُ الْمَأْمُولُ'

جوائز المنشو:

يدخل حشو هذا البحر (مستفع لن) ما يدخل حشو الحيف من تغييرات ، لأن (مستفع لن) فيما ذات وتد مفروق . وهذه التغييرات هي :

١- الخبن : فنصبح (مُتَقْعِن) أو (مَقْاعِن).

٢- والكاف : فتصبح (مستفعلن').

٣- والشكل : (اجتماع الخدين والكتف) فتصبح (مفتضـ لـ) أو (مقاعـ لـ) (١).

○ ○

ملاعنة

البحر المجتث قليل الاستعمال : حتى إن بعضهم أنكره ، كما أنكر معه المضارع والمقتضب ، لأن الشعر القديم ليس فيه قصيدة أو قطعة على تلك الأجرأ الثلاثة .

على أن المولدين ومن بعدهم ، حتى العصر الحديث ، نظموا على هذه الأغنية ، وكان المجتمع أكثرها شيوعاً عندهم ؛ لأنها أعلبها . وهو يصلح للشعر الوجданى والأناشيد والتواشيح المنصقة ، فحسب .

○ ○ ○

(١) امتنع حلف رابع « مستخعلن » بالطى ، لأنه واقع في وسط وثة مفروق « قفع » ، والأوتأد لا يسمحها التغير الجائز . والسبب نفسه يمتنع التبدل ، لأنه شين وطى . وقد سبق مثل هذا في « مستخعلن » من السر الخفيف .

خلاصة البحوث المجتمعية

○ ○ ○

تدريب على «المجتث»

١ - لعمري بحبي :

وأستطيع سهادى؟
وحترقى وبعـادى
من التحـول مـبرادى

هل أودع البـاس قـلبي
أشـكـو جـوى في ضـلـوعـي
ماـئـلتـ في الحـبـ إـلاـ

٢ - لعدنان قيطاز :

إلى المـسوـى والـتصـابـىـ
في غـلـقـى عن شـبـابـىـ

ماـزـلتـ أـخـفـيـ حـسـنـىـ
حـسـقـىـ تـبـدـىـ مـشـبـبـىـ

٣ - لأنـ المـعـرـ :

فـمـاـ لـشـيءـ دـوـامـ
ثـلـلـ مـنـهـ الـظـامـ

قد أـقـرـتـ سـرـ مـنـ رـاـ
ماـتـ كـمـاتـ فـيلـ

٤ - للبهاء زهير :

يارـبـ لاـكـانـ صـدـقاـ
بـالـفـ مـوـلـايـ رـقـاـ

سـعـتـ عـنـكـ حـدـيـشـاـ
بـالـفـ مـوـلـايـ أـهـلـاـ

٥ - لصفـيـ الدـينـ الـحـلـيـ :

فـيـهـ الـكـلامـ يـطـلـولـ
بـحـسـوـيـهـ لـفـظـ قـلـيلـ

لـيـسـ الـبـلـاغـةـ مـعـنـىـ
بـلـ صـرـوغـ مـعـنـىـ كـثـيرـ

٦ - لأـحمدـ الصـافـيـ النـجـفـيـ :

أـرـثـيـ الـفـخـارـ الـصـرـيعـاـ
فـسـالـ شـعـريـ دـمـوعـاـ

وـقـفـتـ فـيـ مـيـلـونـ
حاـوـلـتـ أـنـظـيمـ شـعـراـ

٧ - لشعراء آخرين :

أولشك خيرُ قومٍ
إذا ذُكرَ الخوارِ
ـ ما كان عطاوهشنـ
ـ دارَ عفاهـا القـيـدمـ
ـ أهـدي إلـيكـ سـلامـ
ـ وكـلـ حـرفـ أـنيـقـ
إلا عـيـدةـ ، ضـيمـارـ(١)
ـ بـيـنـ الـبـلـىـ وـالـعـدـمـ
ـ مـغـزـاهـ أـلـفـ سـلامـ
ـ لـسـانـ حـالـ غـسـرامـيـ

○ ○ ○

(١) الضمار : القاتب الذي لا يرجى .

البَحْرُ وَالْكَامِلُ

يبدأ «الكامِل» وحده؛ «مُتَفَاعِلُون». وسمى بذلك لكماله في الحركات، فالليست
الثام منه يشتمل على ثلاثة حركة، ومثله الوافر، لأن «مُتَفَاعِلُون» تُفَكَ من
«مُفَاعِلَتَن»، إلا أن في الكامِل زيادةً ليست في الوافر، وذلك لأن الوافر لم يحيى على
أصله في الاستعمال، أما الكامِل فقد جاء على أصله، فكان أكمل من الوافر، فسمي
لذلك كاملاً.

وقيل: لأن أضريه زادت على أضرب غيره من البحور، فليس ليبحر تسعة
أضرب إلا الكامل.

وهو من الأبيات السباعية. وقد فاز بنصيب كبير في الشعر العربي، واستعمل
 تماماً وجزءاً.

١ — الثام

وزنه :

مُتَفَاعِلُون مُتَفَاعِلُون مُتَفَاعِلُون مُتَفَاعِلُون

و ضابطه قول الخلي :

كَمِلَ الْجَمَالَ مِنَ الْبَحْرِ الْكَامِلُ مُتَفَاعِلُون مُتَفَاعِلُون مُتَفَاعِلُون

العروض والضرب

للكامل الثام عروضان وخمسة أضرب :

أ — العروض الأولى : صحيحة (مُتَفَاعِلُون) وما ثلاثة أضرب :

١- الأول : صحيح مثلها وزنه (مُتَقَاعِلٌ) ، وشاهدته :

العروض (صِرُّ عن نَدِيًّا = مُتَقَاعِلُونَ) ، والضرب (وَتَكْرِمُي = مُتَقَاعِلُونَ) .

٤ - الثاني : مقطوع (١) : (متَّقِاعِيلْ) وينتقل إلى (فَعِيلَاتُنْ) وبلازمته الردف ، كقوله :

وإذا دَعَوكَ عَمَّنْ فَانَّـه نَسْبٌ يَرِيدُكَ عِنْدَهُنْ خَبَالاً
العروض (نَفَانَه = متَّقاَعلُونَ) ، والضرب (نَخَبَالاً = فَعِيلَاتُنْ) .

٣- الثالث : أحد مُضْمَّنَ (٢) : (مُتَفَاعِلٌ) ويُنْقَلُ إلى (فَعَلْنَ) وهذا الضرب قليل الاستعمال وغير مأْتُوسٍ ولذا يحمله بعض المتأخرین من العروضيين . ومثاله :
 لِمَنِ الْدِيْسَارِ بِرَامِيْنِ فَعَالِ دَرَسَتْ وَغَيْرِ آيَهَا الْقَطَرِ
 العروض (ن فعاقل = متفاعلن) ، والضرب (قطر = فعلن) .

بـــ العروض الثانية : حلآء : (متشا) وتنقل إلى (فعلن). ولها ضربان :

١ - الأول : أحدٌ مثلها ، وزنه (فَعْلَن) كقوله :
 دِمَنْ عَفَتْ وَمَحَا مُعَالَهَا هَطِيلْ أَجَشْ وَبَارِحْ تَرِبْ^(٢)
 الموضى (لمعها = فعلن) ، والضرب (ترب = فعلن) .

(١) أي حلف ساكن ونته وهو التون ، وسكن ما قبله وهو اللام .

(٢) يقال : حلّ الشيء حلّـاً : انقطع آخره . وحلّـة حلّـاً : قطعة في سرعة . والحلّـة ، اصطلاحاً : حلف الورق المجموع من آخر الجزر ، فهو أحد ، وهي حلّـة .
والإنسار ، من قوله : أضرر في نفسه لمن ، إذا أخذه وسره . وهو في الاصطلاح : تسكين الناس المسمى ، فتحضر ، به المفردة .

(٣) المطل : المطر الكبير . أجيلا : شديد الواقع على الأرض ، بحيث يكون له سوت مرتفع . يدرج ثوب : يزيد رحماً قوية تحمل التراب وتلدوه في كل ناحية .

٤ - الثاني : أحد مضمر (مُتَفَّقاً) وينقل إلى (فعلن) كقوله :

لو قيسَ وجَدَ العاشقين إلى وجدي لزاد عليه ماعندي العروض (نَ إِلَى = فعلن) ، والضرب (عندي = فعلن) .

ويجوز في البيت المتردّ أن تأتي العروض الحدائِ مضمرة كالضرب الأحادي المضمر كقول العقاد :

ماحاجةُ الأملاك للطهُرِ أو أم تلك بعض عرائس البخت
العروض (طهُر = فعلن) ، والضرب (بخت = فعلن) .

جوازات العروض والضرب :

يلحق عروض « الكامل » الثامن وضربه ، مما ، الجوازات الآتية :

١ - الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) : يلحق كلاماً من العروض والضرب الصحيحين فيصبح كل منهما (متفاعلن) وينقل إلى (مستفعلن) . وهو حسن .

٢ - وقد يصيّب الإضمار الضرب المقطوع وهو (متفاعل) أو (فعلان) فيصبح (متفاعلاً) ويُنقل إلى (مفعولن) ، كقول الشاعر :

وإذا افتقرتَ إلى المناشير لم تجدْ ذهراً يكسون كصالح الأعمال
وفي مثل هذه الحالة قد « تضمر » العروض المقطوعة في البيت المتردّ مع ضربها المقطوع ، كما في قول قطري بن الصجاء :

لا يَرَكَنْ أَحَدْ إلى الإِحْجَام يسوم السوغي متخففاً لحِمام
٢ - الوقف (١) (حذف الثاني المتحرك) : يعني حذف النساء في (متفاعلن) فيصبح كل من العروض والضرب (متفاعلن) . والوقف خاص بالبحر الكامل . وهو صالح فيه إذا قل .

(١) الوقف : مصدر قوله : وقف عنقه ، إذا سكرها ودقها .

٣ - **الخزل**^(١) : هو اجتماع الطي والإضمار في «متفاعلن»، عروضاً وضرباً .
يعني حذف الألف وتسكين الناء . فيصبح «مُفْتَعِلْن» وهو قبيح .

جوازات الحشو :

(متفاعلن) : يتحققها :

١ - **الإضمار** : وهو تسكين الثاني المتحرك . فتصبح (متفاعلن) وتنتقل إلى (مستعلن) .
وهو حسن .

٢ - **الوقض** : وهو حذف الثاني المتحرك . فتصبح (مُفَاعِلْن) وهو صالح ونادر
وقال بعضهم : ليس بالحسن .

٣ - **الخزل** : هو اجتماع الإضمار مع الطي : فيصبح (مُفْتَعِلْن) وينقل إلى
(مُفْتَعِلْن) . وهو قبيح .

(٥)

ملاحظات :

١ - مما سبق نعلم أن الإضمار يلحق حشو الكامل وعروضه وضربه . وعلى هذا
فانه يتشبه بالرجز . ولكن إذا وجدت تفعيلة حركة الثاني كان الشعر من الكامل وإلا
ف فهو من الرجز .

٢ - قد يجمع الشاعر في التصيدة الواحدة بين عروضيِّ الكامل : الصحيحة
والخداء ؛ فيسمى الشعر «مُفْتَعِلْن» . والإعاد من عيوب الشعر ^(٢) .

٣ - قد يتبسِّسُ الكامل بالسرير . حين تغير (متفاعلن) في الكامل إلى (مستعلن)
أو (مُفَاعِلْن) أو (مُفْتَعِلْن) . وعندئذ إذا وجد في التصيدة : (متفاعلن) ولو
مرة واحدة كانت من الكامل : وإلا فهي من السرير .

(١) من قولهم : **خَرَلُ الشَّيْءَ خَرَلَّا** : قطمه . و**خَرَلَ الرَّجُلُ خَرَلَّا** : انكسر ظهره .

(٢) ومن المقدمة أيضاً أن ينبع حرف من العروض ، بأن تأتي مثلاً مقلوبة على «فلان» مع الضرب
المقطوع ، من غير تصريح ، كقول الريبي بن زياد :

أَبْعَدَ مَقْتَلِ مَالِكٍ بْنِ زَهْرَى تَرْجُو النَّسَاءُ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ

٢ - مجزوء الكامل

قد يستعمل الكامل مجزوءاً فيحذف ثالثه ويبقى على أربع تفعيلات :
متَّفَاعِلْنَ مُتَّفَاعِلْنَ مُتَّفَاعِلْنَ مُتَّفَاعِلْنَ

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنه (متفاعلن). وهذا أربعة أضرب :

١ - مرافق (متفاعلان) (١) بزيادة سبب خفيف في آخر الجزء ، نحو قول بشار :

وكانَ رَجْمَعَ حَدِيثَهَا قِطْعَ الْرِّيَاضِ كُسْكِينَ زَهْرَا

العروض (عَ حَدِيثَهَا = متفاعلن) ، والضرب (ضْ كُسْكِينَ زَهْرَا = متفاعلان).

٢ - مدبل (متفاعلان) بزيادة ساكن على آخره بعد الوتد المجموع . ويكون
مردوفاً مثل :

جَدَّثٌ يَكُونُ مَقَامُهُ أَبْدًا بِمُخْتَلِفِ الْرِّيَاضِ

العروض (نْ مقامه = متفاعلن) ، والضرب (تَكْلِيفُ الْرِّيَاضُ = متفاعلان) .

٣ - صحيح ، كالعروض ، وزنه (متفاعلن) ، وشاهدته :

وإذا افتقرتَ فَلَا تَكُنْ مُتَجَشِّةً وَتَجْمَلِ (٢)

العروض (تَ فَلَا تَكُنْ = متفاعلن) ، والضرب (وَتَجْمَلِ = متفاعلن) .

٤ - مقطوع (٣) وزنه (مُتَفَاعِلْنَ = فعلان) ، ويلزمه الردف ، أو يستحسن ،
وهو أقل الضروب استعمالاً ، ومثاله :

وإذا هُمْ ذَكَرُوا إِلَاسًا أَكَثَرُوا حَسَنَاتِ

العروض (ذَكَرُوا إِلَاسًا = متفاعلن) ، والضرب (حَسَنَاتِ = فعلان) .

(١) يقال : رفل غلان ترفيلاد : إذا جر ذيله وتبيحه في سيره . ورفل في ثوبه ترفيلاد : أطاله وجره متبايناً .

(٢) متَّجَشِّةً : حريصاً من المشع . وَتَجْمَلِ : وَتَجَشِّسَهُ أي شكلها الشروع والنمل . التجمل : حسن المية .

(٣) لي سلف ساكن وته المجرى وسكن ما قبله ، ذ * متفاعلن * تصير بالقطع : « متفاعل » بفتح التاء
وسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلان » يكسر العين .

جوازات العروض والضرب :

١ - العروض : يلحقها الإضمار فتصبح (مُتَفَاعِلْنَ = مُسْتَفْعِلْنَ) . والوقص ، فتصبح «مُفَاعِلْنَ» . والقطع ، فتصبح (مُتَفَاعِلْ = فَعِيلَانْ) . والأخير نادر ، وقيل : شاذ .

٢ - الضرب : يلحقه الإضمار أيضاً ، مهما كانت صورة الضرب .

جوازات الحشو :

يلحق (مُتَفَاعِلْنَ) من التغيرات ما يلحقها في حشو الكلمة الثامن .



ملاحظة :

الكلمة أتم الأجر السباعية ، وقد ذكرنا سبب تسميتها بذلك . والحق أن الخليل قد أحسن بتسميتها كاملاً ، لأنها يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ، ولا سيما الموضوعات القصصية . ولهذا كثُر في أشعار السابقين واللاحقين . وهو في الخبر أجدوه منه في الإنشاء ، كما أنه أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة .

ومنه معلقتا عترة ولبيد ، وقصيدة الخلبي في وصف الربيع ، وقصيدة البارودي في رثاء زوجته ، وهزيمة شوقي في رثاء عمر المختار .. الخ .

وإذا دخله الحذّذ (متَفَاعِلْ) وجاد نظمه بات مطرباً مرقضاً وكانت به نبرة تبيّح العاطفة . وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذّذ والإضمار (متَفَاعِلْ) .



خلاصة الكامل التام

العرض والضرب
{
1 - مُتَفَاعِلْ مُتَفَاعِلْ مُتَفَاعِلْ 1 - مُتَفَاعِلْ
2 - فَعِلَانْ
3 - فَعِلنْ }
2 - مُتَفَاعِلْ مُتَفَاعِلْ فَعِيلَنْ 1 - فَعِيلَنْ
2 - فَعِلنْ }

الإضمار : — مستفعلن مستفعلن —
الوقص : — مُفَاعِلْ مُفَاعِلْ —
الخزل : — مُفَتَّعِلْنَ مُفَتَّعِلْنَ —

خلاصة بجزء الكامل

1 - مُتَفَاعِلْانْ
2 - مُتَفَاعِلْانْ
3 - مُتَفَاعِلْنَ
4 - فَعِلَانْ

(يلحق حشو المجزء من التغيرات ما يلحق حشو التام)

○ ◊ ○

تدریب على «الكافل»

١ - للحلي في الرياح :

حُسْلَانَ فواضِلُهَا عَلَى الْكُشْبَانِ
كَفَلَ الْكَثِيبَ فَوَاثِبُ الْأَغْصَانِ

خَلَعَ الْرَّيَاحُ عَلَى غَصْنَ الْبَادِ
وَنَفَتْ فَرَوْعَ الدَّوْحِ حَتَّى صَافَحَتْ

٢ - بطرير يرثي زوجته :

وَلَرَتْ قَبِرَكَ وَالْحَبِيبُ يُسْزَارُ
وَذَوَوَ التَّمَاثِيرَ مِنْ بَنِيلِكَ صَفَارَ

لَوْلَا الْحَيَاةُ لَعَادَنِي اسْتَعْبَارِ
وَلَهْتِ قَلْنَيِ إِذْ عَلَتَنِي كَسْرَةُ

٣ - لعلي دُمَرْ :

جَمَرْ يَلِبَبُ حُشَاشَةَ الْكَبِيدِ
وَحَكَايَةُ سَمَوْتَ بِالْكَمَدِ

سِيَظْلَ مَكْتُومًا إِلَى الْأَبَدِ
سِرْ بِسَكَادُ السَّرْ يَجْهَلُهُ

٤ - لمنير لطفي :

نَفَسِي يَسِرِدَهُ خَمْرِي
تَكَاهِنَا شَالُ الْحَرِيرِ
كُوكُوكَ الْهَنَيِّ .. مَعَ الْقَصُورِ

وَطَنِي ، وَمَا أَحْلَاهُ مِنْ
فِيهِ الْمَرْوَجُ السَّاحِرَا
فِيهِ الْحَمَالُ يَوْشِحُ النَّ

٥ - لعمرو بن معدلي كرب :

فَاعْلَمْ ، وَإِنْ رُدَيْتَ بُسْرَدا
وَمَنَاقِبُ أُورَثَنَ حَمَدَا

لِيَسِ الْحَمَالُ بِئْسَرِ
أَنِ الْحَمَالُ مَعَادِنِ

٦ - لأبي فراس :

كَلَ الأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ
مِنْ خَلْفِ سِنْفُوكَ وَالْمِيجَابَ

أَبْتَيْتَنِي لَا تَجْنِزُ عَيِّ
ثُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةِ

٧ - لامرئ القيس :

ونأت ورثَّ معاقدَ الخبلِ
ومشيَّتْ مُثيداً على رِسْنِي
والبِرُّ خَيْرٌ حَقِيقَةُ الرَّخْلِ

تنكرتْ ليلَ عن السَّوَاصِلِ
يا ربَّ غَانِيَةٍ تركتْ وصَاهَهَا
الله أَبْحَجَ مَا طَلَبْتَ بِهِ

٨ - للريح بن زياد :

ترجو النَّسَاءُ عَوْاقِبَ الْأَطْهَارِ
فَلَيْكُنْتِ نِسْوَتَنَا بِوْجَهِ نَهَارِ
بِالصَّبَحِ قَبْلَ تَبَلُّجِ الْأَسْحَارِ

أَبْعَدَ مَقْتَلِ مَالِكٍ بَنْ زَهْرَيِّ
مِنْ كَانَ مَسْرُوراً بِمَقْتَلِ مَالِكٍ
يَجْدِي النَّسَاءَ حَوَاسِرًا يَنْدُبُّهُ

٩ - لشعراء آخرين :

وَتَبَلِّهُ ، وَرَعِيهُ ، وَجَنْتَمِي
أَرْسَمْهَا إِنْ سَلَتْ لَمْ تُجِيبَ
وَالْبَشِّيْرُ مَرْتَهُهُ وَخَسِمَ

- يَذَبُّ عن حَرَىَه بِسِيفِهِ
- مَتَزَلَّةٌ صَمَّ صَدَاهَا، وَعَفَتْ
- الظَّلْمُ يَتَسَرُّعُ أَهْلَهُ



البحر المضارع

هو بكسر الراء ، وسمى بالمضارع لضارعته الخفيف ، أي مشابهته لـ «إيه» : في أن أحد جزأيه مجموع الوتـد ، والآخر مفروقـه . وقيل : لضارعته المنسـرح في كون وـتـده المفروق في جـزـته الثـانـي ، وـقـيلـ غيرـ ذـلـكـ . وـهـوـ منـ الأـبـرـ السـبـاعـيـةـ . وـوزـنـهـ في الأـصـلـ يـقـومـ عـلـ ستـةـ أـجـزـاءـ :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

ولكنـهـ لمـ يـرـدـ إـلـاـ مـبـرـوـعاـ ، فـوـجـبـ أـنـ يـكـونـ كـلـلـكـ :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

وهـذـاـ الـبـحـرـ قـلـيلـ الـاسـتـعـمالـ حـتـىـ لـقـدـ ذـهـبـ الـأـنـخـفـشـ إـلـىـ أـنـ لـيـسـ مـنـ أـوـزـانـ الـعـربـ ، وـإـنـ ذـكـرـهـ الـخـلـيلـ ، وـذـلـكـ أـنـهـ لـمـ يـصـلـ إـلـيـنـ قـصـيـدةـ لـعـربـيـ قـحـ عـلـ هـذـاـ الـوـزـنـ ، كـمـ ذـكـرـنـاـ فـيـ «ـالـمـجـثـ»ـ ، وـإـنـماـ وـصـلـتـ إـلـيـنـاـ مـنـهـ مـقـطـوـعـاتـ لـمـتـأـخـرـينـ .

وـضـابـطـهـ قـوـلـ الـخـلـيـ :

ثـتـتـدـ المـضـارـعـاتـ مـفـاعـيلـنـ فـاعـ لـاتـنـ

العروض والضرب

لهـ عـرـوـضـ وـاحـدـةـ ، صـحـيـحةـ :ـ (ـفـاعـ لـاتـنـ)ـ وـضـرـبـ وـاحـدـ صـحـيـحـ مـثـلـهـ :

(ـفـاعـ لـاتـنـ)ـ كـهـولـهـ :

دعـانـيـ إـلـىـ سـعـادـ دـوـاعـيـ هـسوـيـ سـعـادـ

الـعـرـوـضـ (ـلـيـ سـعـادـ =ـ فـاعـ لـاتـنـ)ـ ، وـالـضـرـبـ (ـوـيـ سـعـادـ =ـ فـاعـ لـاتـنـ)ـ .

جوازات العروض والضرب :

يغلب أن يستعمل العروض والضرب صحيحين (فاع لأن) لكن يجوز أن يلحق الكف العروض وحلها فصیر (فاع لات) بحذف السابع الساكن . أما الضرب فلا يلحقه تغير .

كما لا يجوز حلف الألف من «فاع» لأنها ثانية وتسد ، وليس ثانٍ سبب فلا مجال للخس .

جوازات الحشو :

يلحق حشوه (مفاعيلن) أحد تغيرين :

١ - الكف : أي حذف السابع الساكن، فتصبح (مفاعيل') بتحرير اللام، وهو كثير .

٢ - القبض : وهو حذف الخامس الساكن ، فتصبح (مفاعلن) .

ولا يجوز أن يجتمع هذان التغيران في تفعيلة واحدة ، وهذا ما يسمى بالمعاقبة ، فكأنهما يتعاقبان ، اشتقت ذلك من «العقبة» في السفر ، عند الركوب (١) .

خلاصة البحر المشارع

العروض والضرب :	مفاعيلن	فاع لأن	مفاعيلن	فاع لأن	الكف
	—	مفاعيل'	—	مفاعيل'	:
	—	مفاعلن	—	مفاعلن	القبض
	—	فاعلن	—	فاعلن	الشر
	—	فاعيل'	—	فاعيل'	الثرب
		°	°	°	

(١) أجزاء يضمهم أن يلحق «مفاعيلن» أيضاً التغيرات الآتية :

- أ - الشر : وهو اجتماع الشرم والقبض ، فتصير «فاعلن» . والشر في اللغة : القلب في جهن الدين .
- ب - الثرب : وهو اجتماع الشرم والكف ، فتصير «فاعيلن» . وأصل مني الثرب : ثقب في الأذن .
- ج - الشرم : بخلاف أول الوتد المجموع ، وهو لمي ، فتصير «فاعيلن» = مفعولن . وقد أهمله بعضهم لوجوده مع الشر والثرب فسمى .

تدريب على «المضارع»

- | | |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ١ - | أرى للصبا وداعا
فجدة وصال حب
وإن تدفن منه ثبرا |
| ٢ - | سوف أهدي لسلمي
قلنا هم وقالوا |
| ٣ - | قفوا فاربعوا قليلاً |
| ٤ - | نفسى لها حنين |
| ٥ - | وإن جررت دار ليلى
سلام على ديار |
| ٦ - | لقدري مايو :
تصاممت عن ندائى
ترى سدين بالتجنى
ذوى الحب يا فتائى
أزاهير ذكرياتى
فيك من عقابى |
| | وما ظنت في لقائي
مُداواة كبرياتى
وقد كنت كالسروء
ستحب بعض ماء
ولياك من لقائي |

○ ○ ○

بـحـرـ الرـزـج

بتـحرـيـكـ الـهـاءـ وـالـزـايـ ، وـسـيـ بـالـمـزـجـ تـشـيـهـاـ لـهـ بـهـزـجـ الصـوتـ ، أـيـ تـرـدـدـهـ ،
أـوـ لـأـنـ العـربـ كـثـيرـاـ مـاـ تـهـزـجـ بـهـ ، أـيـ تـغـيـرـهـ ، كـلـ ذـكـ لـمـافـيهـ مـنـ خـفـةـ وـصـوتـ مـطـربـ .
وـقـيلـ غـيرـ ذـكـ .

وـهـوـ مـنـ الـأـبـحـرـ السـبـاعـيـةـ . وـأـجـزـاـهـ ، بـحـسـبـ الـأـصـلـ فـيـ نـظـامـ الدـوـاـنـرـ ، هـيـ : (ـمـفـاعـيـلـ)

سـتـ مـرـاتـ ، فـيـ كـلـ شـطـرـ ثـلـاثـ :

مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ

وـلـكـتـهـ ، بـحـسـبـ الـاستـعـمـالـ الـمـأـورـ عـنـ العـربـ ، يـتـأـلـفـ مـنـ (ـمـفـاعـيـلـ) أـرـبـعـ مـرـاتـ
بـاقـطـاعـ تـفـعـلـةـ مـنـ كـلـ شـطـرـ ، وـعـلـىـ هـذـاـ فـهـوـ يـسـتـعـمـلـ بـجـزـءـاـ وـجـوـبـاـ :

مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ

وـبـيـتـهـ عـنـدـ الـخـلـيـ :

عـلـىـ الـأـهـرـاجـ تـسـهـيلـ

العروض والضرب

لـهـ عـرـوـضـ وـاحـدـةـ صـحـيـحةـ وـزـنـهـ (ـمـفـاعـيـلـ) وـهـاـ ضـرـبـانـ(1) :

1 - الـأـوـلـ : صـحـيـحـ مـثـلـهـ ، وـزـنـهـ (ـمـفـاعـيـلـ) . كـفـولـ زـيدـ بـنـ ضـبـةـ :
إـلـىـ هـنـدـ صـبـاـ قـلـبـيـ ، وـهـنـدـ مـثـلـهـ يـضـبـيـ
الـعـروـضـ (ـصـبـاـ قـلـبـيـ = مـفـاعـيـلـ) ، وـالـضـرـبـ (ـهـنـدـ يـضـبـيـ = مـفـاعـيـلـ) .

(1) هذا هو المختار . وـسـكـيـ الـأـعـنـشـ أـنـ لـهـ ضـرـبـاـ ثـالـثـاـ مـقـصـورـاـ «ـمـفـاعـيـلـ» بـتـسـكـينـ الـلـامـ ، كـمـ أـنـ بـهـمـ
سـكـيـ لـهـ عـرـوـضـاـ مـخـلـوـقـةـ ، طـاـ ضـرـبـ مـثـلـهـ «ـمـفـاعـيـ» = فـهـولـ » ، وـكـلـ ذـكـ شـاذـ لـاـ يـسـأـهـ ، بـلـ هـوـ
فـيـ غـاـيـةـ الشـذـوذـ

٢ - الثاني : مخلوف (أ) (مفاعي = فولن) ويستحسن معه الردف . ومثاله :
 وما ظهرى لساغى الضَّيْثِ حِر بالظَّهير الدَّلُسُولِ
 العروض (لباقي الضَّيْثِ = مفاعيلن) ، والضرب (ذَلُول = فولن) .
 ويجوز أن يدخل التصريح هنا ، فتأتي العروض محلوبة كالضرب : (فولن)
 وشاهد :

مني أشفي غليلي . بنتيل من بخيلا
العروض (غليلي = فرعون) ، والضرب (بخيلا = فرعون) .
وهذا الضرب غير مأнос ولا مألف ، لذا يحمله بعض المصنفين من المتأخرین .

جوائز العروض والضرب :

١- العروض : (مفاعيلن) : يلحقها :

T - القبض : (حلف الخامس الساكن) فتصبح (مفعلن) . وقد اختلفوا في وقوعه : فمنهم من جوزه ، ومنهم من منعه ، ومنهم من جعله شادزاً .

بـ - الكف : (حلف السابع الساكن) فتصبح (مفاعيل^١). ذكر بعضهم جوازه هنا مطلقاً، وذهب آخرون إلى أن العروض تبقى صحيحة ولا تتغير^(٢).

٢ - الضرب : (مفاعيلن) : يلتحقه :

T - القبض : فيصبح ، (مفاعلن) : أجمعوا على منه . لكن أجزاءه يحتاج
من الكراهة .

(١) حذف منه السبب المُقيّف في آخره ، فيصبح « مُناعي » ، وينقل إلَى « فرعون » أو « مُناعيل » بفتح الميم وسكون اللام .

(٢) وعل هذا في قول الشاعر :

- ب - الكف : فيصبح : (مفاعيل^١) ، أجازه بعضهم ومنعه آخرون .
 ج - القصر : فيصبح (مفاعيل^٢) . أجازه الأخفش في الضرب فقط (١) .

جوازات الحشو :

يلحق (مفاعيلن) في حشو المزج تغير إن شائعاً :

- ١ - القبس : (حذف الخامس الساكن) ، فتصبح (مفاعيلن) وهو قبيح . وقيل : صالح .
- ٢ - الكفت : (حذف السابع الساكن) : فتصبح (مفاعيل^٣) . وهو حسن .
 ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في جزء واحد (٤) .

○

ملاحظتان :

- ١ - قد يرد المزج تماماً على شلود ، في ست تفعيلات .
- ٢ - قد يتشبه المزج بجزء الوافر المقصوب ، وعندئذ إذا وجد جزء على زنة (مفاعيلن) بفتح اللام ، حُكِم على الشعر بأنه من جزء الوافر ، أما إذا كانت كل الأجزاء مقصوبة : فيجوز أن يعد من جزء الوافر أو من المزج ، والأفضل أن يجعل الشعر عندئذ من المزج ، لأن (مفاعيلن) وزن أصلي فيه ، أما في الوافر فهو عارض بدخول المقصوب في التفعيلة .

وبكلمة موجزة : إن ورود (مفاعيلن) بفتح اللام — ولو مرة واحدة — يقطع بأن الشعر من جزء الوافر ، وعدم ورودها يقطع بأنه من بحر المزج .

○ ○

(١) هنا ما يفهم من كتاب (المياد في أوزان الأشعار) . لكن السادس في كتابه : (العيون الفاخرة ، ص ٢٩) يصرح بأن الأخفش حكى المزج ضرباً ثالثاً مقصوراً ، كما أشرنا إلى ذلك في حلقاتنا السابقة على ضرب المزج ، ص ٦٠٢

(٢) هناك ثلاثة تغييرات أشر تلحق بحشو المزج « مفاعيلن » ، على قلة ، كما هو شأن في المسارع ، وهي : الترم « فاعيلن = معمولن » والمرتب : « فاعيل - معمول - بضم اللام فيهما ، والثتر : « فاعلن » ، وكلها قبيحة .

خلاصة بحث المفزع

○ ○ ○

تدريب على «المزج»

١ - قال ليدي :

عفا من بعد أحوال
عسُوفِ الْوَبْلِ هَطَّالٍ^(١)

عْرَفَ النَّزْلَ الْخَسَالِ
عَنَاهُ كُلُّ هَتَّانِ

٢ - لأبي الفرج بن هندو :

مِنْ الْعُودِ بِأَقْدَامِ
وَهَذَا طَيْبٌ آذَانِ

رَأَيْتُ الْعُودَ مُشْتَكَّاً
فِيهَا طِيبٌ آنَافِ

٣ - لأبي الحكم الباهلي الأندلسي :

سَبَانِي طَرْفُهُ الْأَحْوَرُ
بِحُسْنِ الْسَّذْلِ وَالْمَنْظَرِ

غَرَالٌ مِنْ بَنِي الْأَصْفَرِ
لَقَدْ فَضَّلَ اللَّهُ

٤ - لبشر بن برد :

فَسْلٌ : أَخْسَنُ بَشَارٍ

إِذَا أَنْشَأَ حَمَادَ

٥ - لآخر :

مَقَائِيسٌ وَأَشْبَاهُ
وَلَيَالِكَ وَلَيَاهَ

وَالْمَسْرُمُ عَلَى الْمَرْعَى
فَلَا تَصْبِحُ أَخَا الْجَهَلِ

٦ - وقال آخر :

بَلْ جُرْمٌ وَلَا زَكَةٌ

غَرَالٌ فَدَبَّيْ عَقْلِي

٧ - وقال :

إِذَا لَمْ تَكُنْ قَتَالًا ؟
وَقَدْ أَصْبَحْتَ بَطَالًا

وَمَا تَصْنَعُ بِالسِّيفِ
أَرَى قَوْمَكَ أَبْطَالًا

(١) ينسب البيتان أيضاً إلى الوليد بن يزيد. عقا المترد : أحلى وذهب أثره. عناه : عناه وافتاءه « لازم ومتعد ». عسُوفِ الْوَبْلِ : يزيد المطر التزير القوي.

٨—وقال الفِيْضُ الرِّمَانِيُّ :

وَقُلْنَا: الْقَسْوُمُ إِخْسُونُ
سَنَ قَوْمًا كَالْأَلَىٰ كَانُوا
فَأَمْسَىٰ وَهُوَ عُرْيَانُ
نِ، دِنْتَاهُمْ كَا دَانُوا

صَحْنَاءِ عَنْ بَنِي ذُهْلَرٍ
عَنِ الْأَبْيَامِ أَنْ يَرْجِعُ
فَلَمَّا صَرَّحَ الشَّرُّ،
وَلَمْ يَبْقَ سَوْيَ الْعُدُودِ

◦ ◦ ◦

٧ - مفعولات

البُحْر المقتضب

سمى بالمقتضب (فتح الصاد) لأنَّه اقتضب من الشِّعْر ، أي اقتطع منه . أو لأنَّه اقتضب من المسرح خاصَّة ، غير أنَّ (مفعولات) فيه مقدمة ، لأنَّ أجزاءه في الأصل : (مفعولات مستعملٌ مستعملٌ) في كُلِّ شطر .

والمقتضب من الأَبْغَر السِّبَاعِيَّة ، وأَجْزَاؤه ستة بحسب أصله :

مفعولاتٌ مستعملٌ مستعملٌ مفعولاتٌ مستعملٌ مستعملٌ

ولكنَّه لا يستعمل إلَّا مبزوعاً وجوباً ، كالمضارع والمجزج ، فتصير أَجْزَاؤه أربعة :

مفعولاتٌ مستعملٌ مفعولاتٌ مستعملٌ

وخيابطه عند الخلٍ :

اقْتَضِبْ كَمْ سَأَلُوا مفعولاتٌ^(١) مفْتَحُلُن

وهو من الأَبْغَر النادرَة التي قلَّ النظم عليها ، حتى أنَّكَرَه بعضُهم ، شأنه في ذلك شأن المضارع والمجتث . إلَّا أنه أخفَّ منها على النُّوق ، بل هو مستحلٌ في الطياع والسماع . وحسبك بقصيدتي : أبي نواس : « حامِلُ الْمَوْى تَعِيبُ » وشويق : « حفَّ كأسَها الحَبَّبُ » شاهداً على ذلك .

(١) ديروي : « فاعلات » يضم الفاء ، فتكون الضميمة مطوية : « مفعولات » فاعلات ، وذلك عند من يرى أنها لا تستعمل إلَّا كذلك . وسيأتي أنها قد ترد صحيحة .

العروض والضرائب

له عروض واحدة ، وضرب واحد ، وكلاهما مطوي وجوباً ، وزنه (مستعلن) أو (مفتعلن) ، حذف رابعه الساكن . كقول الشاعر :

أقْبَلَتْ فَرَّلَاحُ هَبَا عَارِضَانْ كَالْسَّبَّاجُ (١)

العروض (لأَحْـلـا = مفتعلـن)، والضرب (كـالـسـبـعـجـ = مفـتـعـلـن).

جوائز الخشو :

إن (مفعولات) لا تكون هنا إلا مخلوقة الرابع أو مخلوقة الثاني ، وعلى هذا يلحقها نوعان من التغيير ، لا بد من أحدهما فيها :

١ - الطيّ: (حذف الرابع الساكن: وهو الواو) وهو الغالب، فتصبّح (مفعّلات) وتنقل إلى (فاعلات) بتحريك التاء.

٢- **الخطيبين**: (حذف الثاني الساكن: وهو الفاء)، فتصير (مَعْوِلَاتُ) وتنتقل إلى (مَفَاعِيلُ) أو (فَعْوَلَاتُ). وهذا التغيير جائز، إلا أنه نادر الاستعمال، حتى إن بعضهم منعه.

ملائج خلیج

١ - لا يجتمع هذان التغيران في تفعيلة واحدة ، بل يتحتم أحدهما فيها ، فإذا خُبِّنت لا تُطوى . وإذا طُويت لا تُخْبَن ، فيينهما معاقة (٢) .

٢ - لكن يرى بعض العروضين أن تفعيلة الحشو (مفعولات) قد تستعمل
صحيحة أيضاً، وذكروا شاهداً على صحتها هو :

(١) الـبـيـج : عـزـرـزـ أـسـدـ بـرـاقـ . وـيـروـيـ : «ـكـالـبـرـدـ» وـهـوـ قـلـعـ يـبـيـضـ تـنـزـلـ مـنـ السـاحـابـ لـكـنـ هـذـهـ الرـواـيـةـ لاـ تـنـاسـبـ المـنـىـ ، لـأـنـ الشـاعـرـ لـاـ يـرـيدـ الـبـيـاضـ .

(٢) أما الكوفيون فقد رووا عنهم أنهم أجازوا اجتساع الطي والثبين؛ وهو ما يدل على «التبلي» فتصبح التغشية «معلات» بفتح الميم وضم الباءين والباء، وأنشأوا على ذلك:

صَرْمَشْكَ جَارِيَةٌ تُرْكَتْكَ فِي نَعَّبٍ

لَا أَدْعُوكَ مِنْ بَعْدِ
بَلْ أَدْعُوكَ مِنْ كَثْبٍ
ذَلِكَ (لَا أَدْعُوكَ = مَفْعُولَاتُ) وَ (بَلْ أَدْعُوكَ = مَفْعُولَاتُ) .

○ ○

خلاصة البحر المقتصب

العروض والضرر :	مَفْعُولَاتُ مَفْتَحِيْلَن	مَفْعُولَاتُ مَفْتَحِيْلَن
الطي :	—	مَفْعُولَاتُ
الخين :	—	فَعُولَاتُ

○ ○ ○

- تدريب على «المتضب» -

١ - لأبي نواس :

يَسْتَخْفِفُ بِهِ الطَّرَبُ	حَامِلُ الْهُوَى تَعِيبُ
صِخْنَى هِيَ الْجَبُ	تَعْجِبَيْنَ مِنْ سَقْبِي

٢ - لشوقى :

فَهِيَ فَضْلَةُ ذَهَبٍ	حَسْفٌ كَاسَهَا الْحَبَّ
مَائِجُ بَارَابَ	أَوْ دَوَائِنَرٌ دُورٌ

٣ - للزهاوي :

بَعْدَمَا ارْتَقَى الْأَدَبُ	فَدْ تَرْقَى الْعَرَبُ
وَحْدَهُ هُوَ السَّبَبُ	إِنَّهُ لِنَهْضَتِهِمْ

٤ - لابن عبد ربه :

هَلْ لِدِيكِ مِنْ فَرَحٍ	يَا مَلِحَّةَ الدَّاعِيجِ
بِالْدَلَالِ وَالْغُنْجِ	أَمْ تُسْرَاكِ قاتلَنِي
شُوَّهَ فِعْلِيكِ السَّيْجِ	مَنْ لَحْسَنَ وَجْهِكِ مِنْ

٥ - الخليل مطران :

هُنَّ لِهُوَى رُسُلُ	الْقَابُوبُ وَالْمَقْلُ
يَقْتَضِي فَتَمْتَثِلُ	رَبِّهَا وَآمِرُهَا
لَا قُرْدُهَا الْمِيَّالُ	حَاكِمٌ ، مَشِيشَهُ

٦ - للأخطل الصغير :

لَا تَلْتَهُ مَا أَنْتَ بِهِ	قَدْ أَنْكَ بِعَذْنَرْ
فِي الْحَدِيثِ يَخْصِّبِرْ	كَلْمَسَا أَطْلَثَتْ لَهْ
لَيْسَ يَكْلِبُ النَّظَرْ	فِي عَيْوَنِي خَبِيرْ
فِي سَعَائِهِ الْقَمَرْ	عَنْدْ فَعْنَكْ يَؤْسَنِي
حِينَ خَانَتِ الْبَشَرْ	قَدْ وَقَى بِمَوْعِدِهِ

○ ○

البحر المدارك

هو بفتح الراء ، وسمى بالمدارك لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور . ويجوز كسر الراء فيكون اسم فاعل ، يعني أنه تدارك المقارب أي التحق به ، لأنه خرج منه بتقديم السبب الخفيف على الوتد .

وقد ذكروا له أسماء أخرى منها : المخزع . والمحدث ، والمسقٌ ، والشقيق ، والخبيث تشييئاً له بنوع من السير ، وسمى أيضاً : ركض الخيل ، وضرب الناقوس . وكل هذه التسميات نابعة من صاحب هذا البحر لكل نكتة أو نغمة أو ما يشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطر أو سلاح . ومنه قصيدة الحصري (يا ليل الصب) وقصيدة (اشتدي أزمة) ، وكثير من الأناشيد الشعبية الحماسية .
وهو من الأبيات الحُماسية . ويستعمل تماماً وجزءاً .

١ - النساء

أجزاءه : (فاعلن) ثمان مرات ، وذلك هو الأصل :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
غير أن هذا البحر لا يستعمل مالم الأجزاء ، على أصله ، إلا نادراً . بل إن بعض العلماء -
وفي مقدمتهم ابن الحاجب - صرّحوا بأن وروده على الأصل شاذ ، وأن المطرد هو
استعماله تخفيون الأجزاء ، على « فعلن » .

ومن أسم ضبط المحتوى وزن « المحدث » أو « المدارك » بقوله :

حركات المحدث تتقل فعلن فعلن فعلن فعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) وها ضرب واحد صحيح مثلاً ، وزنه (فاعلن) ومثال ذلك :

جاءنا عامرٌ سالماً صاحباً بعدَ ما كَانَ مَا كَانَ مِنْ عَامِرٍ
العرض (صاحب = فاعلن) ، والضرب (عامر = فاعلن) .

جوزات العروض والضرب (فاعلن) :

يلحق العروض والضرب معًا التغيرات الآتية :

١ - **الخَيْن** : (حذف الثاني الساكن) فيصبح : (فعلن) وهو حسن مستعمل ، بل هو الشائع المطرد الذي ترثى الأذن إليه وتستسيغه ، بخلاف ورود «فاعلن» صحيحة على الأصل ، فإنها ثقيلة .

٢ - **القطع**^(١) : (حذف ساكن الوتد المجموع وهو النون وتسكين المتحرك قبله وهو اللام) فيصبح (فاعل) ويُنقل إلى (فعلن) وهو جائز وكثير أيضًا ، فيما يُنظم على هذا البحر .

جوزات الحشو :

يموز في (فاعلن) في الحشو التغيرات الآتية :

١ - **الخَيْن** (حذف الثاني الساكن) : فيصير (فعلن) وهو حسن في هذا البحر .

(١) وفي بعض كتب العروض يذكر هنا «التشبيث» تارة ، وهو حذف أول الوتد المجموع ، أو «الاضمار بعد الخين» تارة أخرى ، أو يشار إلى الأسماء الثلاثة هذه . والأحسن ذكر «القطع» لأنّه من العلل التي تدخل العروض والضرب . وانظر الماشية الأولى في المقدمة الثالثة .

٢ - القطع (١) : (حذف النون وتسكين اللام قبلها) فتصبح (فاعل = فعلن) ، وهو جائز أيضاً في حشو هذا البحر . ويسمى عندئذ **قطْر الميزاب** ، ومثاله :
مسالي مال إلا درهم أو **برذوني ذاك الأدهم**

٢ - بجزء المتدارك

استعمله المتأخرون ، وتفعيلاته ست ، في كل شطر ثلاث :
فأعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) وثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول : محبون مرفق (فعلىان) (١) وشاهدته :

يا بني عَمِّنَا لَمْ تَرَنْ **تَرْجِي مُنكِمُ الْحَسَنَاتِ**
 العروض (لم نزل = فاعلن) ، والضرب (حسنات = فعلان) .

٢ - الضرب الثاني : مديكل (٢) : وزنه (فاعلان) وبإزمه الردف . ومثاله :

هَذِهِ دَارُهُسْمُ أَقْفَرَتْ **أَمْ زَبُورُ مَحْتَهَا الدُّهُورِ**
 العروض (أفترت - فاعلن) ، والضرب (بها الدهور = فاعلان) .

(١) لما كان القطع من الملل - وهي تغيرات لا تدخل المثو ، وإنما تدخل العروض والضرب - **عَد** دخوله في المثو هنا شاذًا . إلا أن بعضهم استنى عن ذكر اسم القطع هنا ما دام التغير في المثو ، ورأى رأيا آخر في تفسير هذا التغير : فقيل : دخل « المثو » ثم « الانصار » : بأن حلفت الألف وسكتت العين فصار (فعلن) . وقيل : دخله التشيير بأن حلفت العين فصار « فلان » أو حلفت اللام فصار « فاعلن » . فهناك كما ترى مذهب في تفسير وقوع « فعلن » بسكون العين في حشو هذا البحر .

(٢) الترقيق : زيادة سبب خفيف في آخر المزء « فاعلان » وبالمعين يصبح « فعلىان » يكسر العين .

(٣) ويقال : مال . والتغريب : زيادة نون ماسكنته على « فاعلن » فتصبح « فاعلان » بسكون النون .

٣ - الضرب الثالث : صحيح كالعرض ، وزنه (فَاعِلْنُ) وبيته :
فِيْنَ عَلَى دَارِهِمٍ وَابْكَيْنَ . بَيْنَ أَطْلَاهِمَا وَالدِّيمَنَ .
العرض (وابكين = فاعلن) ، والضرب (والديمن = فاعلن) .

جوازات الحشو :

يصيب حشو المجزوء من التغيرات ما يصيب حشو التام من هذا البحر .



ملاحظتان :

١ - ما ذكرناه لعرض المدارك وضرره هو المختار . وزاد الزمخشري للمدارك
التام عروضين :

- أ - الأولى : خبونة (فَعِلْنُ) ، ولها ضرب مثلها .
ب - والثانية : مشعة (فَعْلَنَ) . ولها ضرب مثلها أيضاً .

٢ - استعمال مجزوء المدارك نادر في الشعر العربي . وقد حكم كثير من العروضيين
بشلود استعماله مجزوءاً .



خلاصة المدارك التام

العرض والضرب :	فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ
الحبن :	فَعِلْنُ فَعِلْنُ فَعِلْنُ فَعِلْنُ
القطع (التشعيث) :	فَعْلَنَ فَعْلَنَ فَعْلَنَ فَعْلَنَ

خلاصة مجزوء المتدارك

١ - فَعِلَانٌ
فَاعِلنَ فَاعِلنَ فَاعِلنَ
٢ - فَاعِلانٌ
٣ - فَاعِلنَ

العروض والضرب : فَاعِلنَ فَاعِلنَ فَاعِلنَ

النحبن : فَعِيلُنَ فَعِيلُنَ فَعِيلُنَ
القطع (التشعيث) : فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعَلْنَ

◊ ◊ ◊

تدريب على «المدارك»

١ - لأبي الحسن الخصري القبراني :

أقيامُ السَّاعَةِ مَوْعِدَهُ
أَسْفٌ لِلَّبَنِ يَرْدَدُهُ

يَا لَيلٌ ، الصَّبُّ مَتَى غَدَهُ
رَقْدَ السَّمَارُ ، فَارْقَدُهُ

٢ - لمندر شعار :

وَجْهُكَ كَالْمَدْعَةِ يَضطَرِّبُ
حَاجَاتٌ عَيْنَ بِهَا الْطَّابُ
يَتَمَرَّغُ فِي ضَعْفِي الْفَضْبُ

هَذِبُ . وَاللهِ ، لَهُ لَهُ
طَلَبْتُ أَشْوَاقُكَ يَا جَسَدِي
فَغَضِبْتُ وَبَسْتُ عَلَى سَقْيِ

٣ - لابن التحوي التلمساني :

قَدْ آذَنَ لَيْلُكَ بِالْبَلَجِ
حَتَّى يَخْشَاهُ أَبْوَ السُّرُجِ

إِشْتَدَّى أَزْمَدَ تَفَرِّجِي
وَظَلَامُ الْبَلَلِ لَهُ سُرُجُ

٤ - لابن سُودون المصري :

بَقْرٌ تَمْشِي وَهَا ذَنَبُ
وَالنَّاسُ إِذَا شَتَّمُوا غَصِبُوا
الْكَرْمُ يُرَى فِي الْعِنْبِ
أَيْضًا ، وَيُرَى فِي رُطَابِ
نِهَمَا لَوْنَانِ ، وَلَا كَدِيبُ

عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ
لَا تَنْفَضُ يَوْمًا إِنْ شَتَّمْتَ
مِنْ أَعْجَبِ مَا فِي مَصْرَ يُرَى
وَالنَّخْلُ يُرَى فِي رُطَابِ
رَهْنُرُ الْكَنَّانِ مَعَ الْبَلَسَا

٥ - آخر :

لِلْمُشَيْبِ وَيُعْدُ الْوَطَنَ
مَا عَجِيبٌ إِذَا قِيلَ : حَنْ

هَلْ بِلَامُ غَرِيبٌ بِسَكِي
حَنْ بَعْدَ النَّوْى لِلْحَمْسِ

٦ - ولغيره :

كَانَ لِي فِيكَ عِيشٌ هَنْيٌ

أَهْبَا الرَّبَّعُ كُنْ مُسْعِدِي

٧ - وقال مصطفى خريف ، التونسي :

شَتَّى الْأَلْسُونِ تُنْضِتُهُ

وَالْغَابُ تَبَسَّمُ عَنْ زَهَرِ

فَهَوَاهَا النَّجْسُ وَفَرَقَدُهُ

طَمَّحَتْ النَّجْسُ بِتواسِقُهَا

◦ ◦ ◦

الزحاف و العلل

(أو : ما يلحق الأجزاء من تغيرات)

لاحظنا في دراستنا للأبigr وتفعيلاتها أن هذه التفعيلات - أو الأجزاء - لا تبقى صحيحة سالة دائماً ، وإنما كان يلحقها أحياناً تغيرات خطيرة لا تزال من إيقاعها ، إذ يظل البحر مقبولاً في السمع ، غير نابٍ عن النسق ، في الأعم الأغلب ، بل إن بعض هذه التغيرات مستحسن ومطلوب ، هذا إلى أن بعضها قبيح ، أو قبيح جداً ، فهي إذن على درجات متفاوتة .

ومهما يكن فإنه يتحمل بالشاعر القصدُ في استعمالها ، إذا لم تكون مستحسنة ، لأن في كثريها - إذا اجتمعت في بيت واحد - إخلالاً بالرنين الموسيقي للبيت وما فيه من تنمية النغم .

على أن نظم الشعر ، في أصله ، أمر ذوق ، وأكثر الشعراء والنظماء يجهلون هذه التبود الشكلية ، بل إن بعضهم ينظم الشعر معتمدًا على سليقةه وأذنه « الموسيقية » دون أن يعرف من أمر البحور شيئاً . يقول ابن رشيق : « المطبع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعللها ، لنيو ذوقه عن المزاحف والمستكره ، والضعيف الطبع يحتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن » (١) .

وقد رأينا أن ما يطرأ على « التفعيلات » من تغير نوعان :

- ١ - نوع يلزم الآيات كلها في موضع واحد ، إذا وجد في أول القصيدة ، ويسمى « العلة » .
- ٢ - نوع لا يلزم من وجوده في تفعيلة الترامة في كل ما يقابلها من سائر الآيات التي تليها ، ويسمى « الزحاف » .

(١) السنة ١ / ١٣٤ .

ولكل من هذين التوقيتين مواضع خاصة من التفعيلات بطرأ عليها ، نوضحها فيما يلي :

١ - الزحاف

هو تغير يعترى الحرف الثاني من السبب الخفيف أو التقيل ، كأن يختلف مطلقاً ، أو يسكن إذا كان متحركاً .

وهو يقع في جميع تفعيلات البيت : عروضاً ، وضربياً ، وحسناً ، ولا بلزم وقوعه في بقية القصيدة على الأغلب إلا في مواضع ستتف علىها .

والزحاف نوعان : مفرد ومزدوج :

أولاً - الزحاف المفرد :

وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة لا يتعداه ، والزحافات المفردة ثنائية :

٢ - ثلاثة تلحق الحرف الثاني من الشعيلة ، وهي :

- الحين : حذف الثاني الساكن من الجزء ، كإسقاط الألف من (فاعلن) فتصبح (فعلن) ، في البحر البسيط وغيره .

- الواقص : حذف الثاني المتحرك من الجزء ، كإسقاط التاء من (مُفاعلن) فتصبح (مُفاعلن) ، ولا يكون إلا في الكامل فحسب .

- الإضمار : تسكين الثاني المتحرك من الجزء ، كتسكين التاء من (مُفاعلن) فتصبح (مُفاعلن) وتنتقل إلى (مست فعلن) ولا يكون إلا في الكامل أيضاً .

ب - زحاف واحد يلحق الحرف الرابع من التفعيلة ، وهو :

- الطي : حذف الرابع الساكن : كإسقاط الفاء من (مست فعلن) فتصبح (مست عملن) وتنتقل إلى (مفتعلن) ، في الرجز وغيره .

ج - ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة :

- القبض : حذف الخامس الساكن : كإسقاط النون من (فعولن) في البحر الطويل ، والتقارب ، فتصبح (فعول) .

- العقل : حذف الخامس المتحرك : كإسقاط اللام من (مفاعلن) في البحر الوافر ، فتصبح (مفاعتن) وتنقل إلى (مفاعلن) .

- العصب : تسكين الخامس المتحرك : كاللام في (مفاعلن) في الوافر ، تصير (مفاعلن) وتنقل إلى (مفاعلين) .

د - واحد يلحق الحرف السابع من التفعيلة ، وهو :

- الكف : حذف السابع الساكن ، كإسقاط النون من (مفاعيل) في المضارع والمزاج ، فتصبح (مفاعيل) .

وليس هناك زحاف في غير هذه الموضع ، وقد جمع المثل أنواع الزحاف المفرد في هذين البيتين ، على ترتيب وقوعها في الأبيه :

زحافُ الشِّعرِ : قَبْضٌ ، ثُمَّ كَفٌ ، بَهْنٌ لِأَحْرُفِ الْأَجْزَاءِ نَقْصٌ
وَشَبْنٌ ، ثُمَّ طَيٌّ ، ثُمَّ عَصْبٌ وَقَنْصٌ

تاليًا - الزحاف المزدوج :

وهو ما يطرأ على سبين في تفعيلة واحدة . والزحالات المزدوجة أربعة :

١ - الخبل : اجتماع الخبر والطي في جزء واحد ، ومثاله : حذف السين والفاء من (مستفعلن) فتصبح (متَعلَّن) وتنقل إلى (فَعِيلَتْنُ) . وحذف الفاء والواو من (مفعولات) فتصير (معَلَّاتْ) وتنقل إلى (فَعِيلَاتْ) . ولا يدخل الخبل غير هذين الجزئين .

٢ - الخزل : اجتماع الطي والإضماء معاً في جزء واحد ، كما في (مُتعَالَن) التي تصبح (متَفَعلَن) وتنقل إلى (مفْتَعلَن) . ولا يكون إلا في البحر الكامل ، حيث ينحصر في إسكان تاء التفعيلة وحذف ألفها .

٣ - **الشكل** : اجتماع الخبن والكاف معاً ، كما في (فاعلات) حيث تصبح (فاعلات) في التخفيف ، والرمل ، وغيرهما .

٤ - **التقص** : مركب من العصب والكاف نحو : (مفاعلت) تصبح (مفاعلة) وتتقل إلى (مفاعيل) . ولا يكون إلا في البحر الوافر ، ولكنه قليل فيه أيضاً .

٧ - العلة

العلة : تغير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً ، إذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة . ولا يلحق إلا الأعaries والأضرب . وهو تغير لازم على الأغلب (١) ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها أو ضربها أيضاً .

والعلة نوعان : لازمة ، وجارية مجرى الزحاف :

١ - **العلة الازمة** : منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة ، ومنها ما يكون بالقص :

١ - **علل الزيادة** : تلحق البحور المجزوءة ، وكأنها تجبر نفسها . وهذه العلل ثلاثة :

١ - **الترقيق** : زيادة سبب خفيف على ما آخره وقد جموع ، نحو (مُفاعلن) تصبح (مُفاعلات) ، في مجزوء الكامل .

٢ - **التبديل** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وقد جموع ، نحو (مَفاعلن) تصبح (مِفاعلان) ، في مجزوء الكامل أيضاً .

٣ - **التسبيغ** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، مثل (فاعلات) تصبح (فاعلاتان) وهو خاص بمجزوء الرمل .

(١) هذا استرخ عما لا يلزم : كالمرم ، والتشعيث ، فإن الأول لا يقع في الأعaries والأضرب ، ثم إن كلها يجوز وقوفه ولا يجب التزامه ولا الاستمرار عليه .

- ٢ - علل الت Nexus : تسع ، وهي :
- ١ - الخدف : إسقاط سبب خفيف ، مثل (مفاعيلن) تصبح (مفاعي) وتنقل إلى (فعولن) ، وذلك في الضرب الثالث من أضرب الطويل .
 - ٢ - القططف : اجتماع الخدف والغضب معاً ، فيسقط السبب الخفيف ويُسكن ما قبله ، أي الخامس ، وذلك في « مُفاعِلَتْنَ » فتصبح « مُفاعَلَةً » وتنقل إلى « فَعَوْلَنْ » وهو خاص بالواфер .
 - ٣ - القصر : إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله ، مثل « فاعلاتْنَ » تصبح « فاعلاتْ » وتنقل إلى « فاعلان » وذلك في الضرب الثاني من أضرب الرمل الشام .
 - ٤ - القطع : حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، مثل « مستعملن » تصبح « مستعملً » وتنقل إلى « مفعولن » ، في الضرب الثاني من ضربتي الرجز .
 - ٥ - الخدذ : حذف الوتد المجموع برمته ، نحو « متفاعلن » تصبح « مُتَفْقاً » وتنقل إلى « فَعِيلَنْ » . وهو خاص بالكامل .
 - ٦ - الصَّلَمْ : حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة . مثل « مفعولاتً » تصبح « مفعواً » وتنقل إلى « فَعَلَتْنَ » . ولا يدخل إلا البحر السريع .
 - ٧ - الكسْف (أو الكشف) : حذف آخر الوتد المفروق - ذ « مفعولاتً » تصبح « مفعولاً » وتنقل إلى « مفعولن » ويدخل على السريع والنشرح فقط .
 - ٨ - الرقف : تسكين آخر الوتد المفروق . مثل « مفعولاتً » تصبح « مفعولاتً » . ويدخل على السريع ومنهوك النسرح .
 - ٩ - البَثْر : وهو علة مزدوجة ، بخلاف الثنائي السابقة فهي مفردة (١) ويتركب البتر من الخدف والقطع . ذ « فاعلاتْنَ » تصبح « فاعلً » وتنقل إلى « فَعَلَتْنَ » . والبتر يدخل على « فعولن » في المتقارب فتصبح « فَعَنْ » ، وعلى « فاعلان » في المديد .

(١) أما « القططف» فهو مركب من الخدف والغضب ، لكن الأول علة ، والثاني زحافت ، وأما «البتر» فهو مركب من الخدف والقطع ، وهو ماعلاته .

ب - العلة الجاربة مجرى الزحاف :

هذا التغيير يجري مجرى الزحاف ، فلا يلزم ، وهو يلحق الأوتاد فقط لذا أطلق عليه اسم « علة جارية مجرى الزحاف » ولم يطلق عليها اسم « زحاف » لأنها لا تقع في ثوابي الأسباب . فهي تشبه الزحاف في عدم الثبوت . وتشبه العلة في وقوعها في الوتد .

وأشهر أنواعها :

١ - التشعيث : وهو حذف أحد متصرف كي « الوتد المجموع في « فاعلتن » و « فاعلن » فقيل : المحلوف هو العين ، أي أول الوتد المجموع فتصيران « فالاتن = مفعولن » و « فالن = فعلن » .

وقيل : المحلوف السلام ، أي ثاني الوتد ، فتصيران (فاعلن = مفعولن) و (فاعلن = فعلن) .

وقيل : هو قطع . وقيل : هو خبن ، بحذف ألف الساكنة الثانية ، ثم إضمار ، بشكين الثاني المتحرك . وقد مرّنا في التحقيق والمدارك .

٢ - الحذف : وتعني به الذي مرّ في عروض المتقارب ، حيث ترد « مخدوفة » أحياناً فتاتي « فعو = فعل » « بدلاً » من « فعلن » (١) .

٣ - النحرم : حذف أول الوتد المجموع ، كحذف النساء من « فعلن » فتصير « عولن » وتنقل إلى « فعلن » . وقد ذكرناه في المتقارب والطويل ..

والباقية نادرة وهي : **الثرم** ، **والخزم** ، **والشتر** ، **والخرب** ، **والغضب** ، **والقصنم** ، **والحمم** ، **والعقلص** (٢) .

(١) ويلاحظ أن « الحذف » هنا لم يقع في الوتد ، فخالف العلة الجاربة مجرى الزحاف في أنها تلحق الوتد .

(٢) فالثرم : مركب من النحرم والقبس : « فعلن : عول » بضم اللام .

والخزم : زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت ، أو أول عجزه في بعض البحور .

والشتر : مثل الثرم ، لكنه يلحق « مفاعيلن » خاصة فتصير « فاعلن » حيث يجتمع النحرم والقبس ساً ، وهو منحصر في المصادر .

والخرب : اجتماع النحرم والكتف : « مفاعيلن : فاعيل = فعلن » بضم اللام فيساً وذلك في المصادر ...

ملاحظات :

- ١ - من الزحاف ما يجري بجري العلة في لزومه، كما في قبض عروض الطويل وضربه، وكما في خبن عروض البسيط وضربه، وغيرهما مما منّا من الزحافات التي تدخل الأعaries والأضرب، وتتنوع بها أعaries البحر وأضربه. وكل ذلك يسمى « زحافاً جري بجري العلة ».
- ٢ - إذا دخل الجزة زحاف أو علة، وبقي على وزن مألف لم يُنقل إلى غيره، كما إذا قبض « مفاعيلن » فانه يصيير « مفاعيلن » وهو وزن مألف، وأما إذا دخل الحذف « مفاعيلن » فيصير « مفاصي » وهو ليس على زنة الكلمة من كلماتهم وغير مألف أيضاً، لذلك يُنقل إلى « فولن »، وهذا النقل مستحسن لا واجب في الصناعة العروضية.
- ٣ - إن مصطلحات الزحاف والعلة لها معانٍ لغوية أختلفت عنها لنوع مناسبة. شأن غيرها من مصطلحات العروض وسائل العلوم. فالمخين: مأخوذ من « محببت التوب »، إذا عطفته فقصر، والإضمار: من قولك « أضمرت كذا » في تفسي، أي أخفيته، والتبض: ضد البسط، لاقباض الصوت في التفعيلة التي يدخلها، والشكل: تصلر « شكلت الذابة »، إذا قيدها ... الخ الخ.

◊ ◊ ◊

→

والشعب : مثل المترم لكنه يلحق « مفاعيلن » خاتمة فتصبح « فاعيلن » بشунغ اللام .
والقسم : مركب من المترم والمصب : « مفاعيلن » : فاعيلن = مفهول ، بسكون لام فاعيلن .
والجهم : مركب من المترم والنقل : « مفاعيلن » : فاعلن = فاعلن .
والمعنى : مركب من المترم والمعنى : « مفاعيلن » : فاعلت = مفهول ، بسكون لام الثانية وضم ثالثها ، وضم لام الثالثة .

فوائد عروضية

- ١ - رأينا أن بعض الأجر ت المتعلّم بجزوءة وجوباً ، وهي خمسة : « المديد » ، والهزج ، والمصارع ، والقتضب ، والمجتث » . وبعضها ليس له بجزء وهي ثلاثة : « الطويل » ، السريع ، والمسرح » .
وما عدا ذلك يستعمل تماماً وجزاً ، على الجواز . وهي ثمانية : « البسيط » ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمقارب ، والمدارك » .
- ٢ - يستعمل « الرجز » ، والسريع » وحدهما مشطوريين جوازاً ، ويقعن « الشطر » فيما عداهما . ولا يجوز للشاعر أن يجمع بين مشطور وغيره؛ بل إن التزم « الشطر » لزمه إلى آخر القصيدة . وذهب آناس إلى عدم عدم المشطور شرعاً .
- ٣ - يدخل « النهك » جوازاً في « الرجز » ، والمسرح » وهو فيما قليل جداً . ولا يجوز للشاعر أيضاً أن يجمع بين منهوك وغيره . وقد ذهب بعضهم إلى عدم عدم منهوك شرعاً .
- ٤ - يتفرد بحر الرجز من بين الأجر كافية بأنه يستعمل تماماً ، وجزاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، ولم يجتمع ذلك في غيره .
- ٥ - بعض الأجر تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر لتولّف أجزاء كل بيت ، وهي : « الوافر » « مفاعيلن » — « الهزج » « مقاعيلن » — « الرمل » « فاعلآن » — « المدارك » « فاعلن » — « الكامل » « مفاععلن » — « الرجز » « مستفعلن » — « المقارب » « فولن » .
أما سائر الأجر فتتكون من تفعيلتين مختلفتين تتكرران على نظام خاص لتولّفاً أجزاء كل بيت وهي :
الطويل « فولن مقاعيلن » — المديد « فاعلآن فاعلن » — الخفيف « فاعلآن مستفعلن » — المسرح « مستفعلن مقعولات » — البسيط « مستفعلن فاعلن » — السريع « مستفعلن ، فاعلن » — المجتث « مستفعلن فاعلآن » — المصارع « مقاعيلن فاعلآن » — المقتضب « فاعلآن مستفعلن » .

٦ - صنفت البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام :

أ - الأبخر المترجة : وهي « الطويل ، والمليد ، والبسيط » وذلك لمجيء جزء خماسي مع جزء سباعي ، مثل : « فعولن مقاعيلن .. » ، و « فاعلان فاعلن .. » و « مستعلن فاعلن .. » .

ب - الأبخر السباعية : وهي مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها مثل « فاعلان » و « مستعلن » . وهذه الأبخر هي : « الوافر ، والكامل ، والمزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسخ ، والخفيف ، والمضارع ، والمتضب ، والمجتث » .

ج - الأبخر الخماسية : وهي اثنان : « المتقارب ، والمدارك » لاشتمالهما على أجزاء خماسية مثل « فعولن » و « فاعلن » .

٧ - علل الزيادة لا تدخل إلا في الأبخر المجزوءة ، تكون عوضاً لها وقع فيها من تقصص .

٨ - من دراستنا للبحور الشعرية وإحصائنا لأوزانها ، عروضاً وضرباً ، نلاحظ أنه يتيسر للشاعر العربي أن ينظم ثمانية وستين قصيدة ، بعدد أضرب البحور ، وكل قصيدة ليست من نوع الأخرى^(١) .

ومجموع الأعaries في جميع الأبخر ست وثلاثون .

وغاية الأعaries في البحر الواحد أربع : كالرجز ، والسريع . ولا ثالث لها . وقد تكون واحدة كما في الطويل .

وغاية عدد الأضرب في البحر الواحد تسعه ، كالكامل . ولا ثاني له . وقد يكون واحداً : كالمضارع ، والمتضب ، والمجتث ، ولا رابع لها .

وكل ما كان ضربه واحداً فعروضه بالضرورة واحدة ، وبمجموع الأضرب في جميع البحور ثمانية وستون .

(١) وهذا تختلف القصيدتان نوعاً ، إذ تكونان من بحر واحد لكن تختلف عروضن إحداهما عروض الأخرى ، أو ضربها ضربها ، أو تختلف عروضها وضربها عروض الأخرى وضربها . وقد تختلف القصيدتان في الحسن وذلك حين يختلف بحراهما .

وإذا شرع الناظم في عروض معينة ، أو ضرب خاص ، فعليه أن يلتزمها في سائر القصيدة . ولا يجوز الجمع بين عروضين ولا بين ضربين أو أكثر في قصيدة واحدة^(١) . وعلى هذا ، فإن الأضرب واقعة تحت حكم الأعaries : فإن أخذ الشاعر عروضاً ليحرِّ ما ، فهو مخترٍ بين أضربها ، شريطة أن يلتزم الضرب الذي اختاره من أضرب تلك العروض .

٩ - في البيت المُصرَّع خاصَّةً ، توافق العروضُ الضربَ ، وتبعه في الصورة التي هو عليها ؛ وإنْ كانت فيه « علة » لا تصيب العروضَ عادةً ، أوْ كانت العروض في الأصل لا تأثر على هذه الصورة نفسها . وهذا حكم عام ينتظم البحور كلّها .



(١) ذكرنا في البحر الكامل أن الشاعر قد يجمع بين عروضيه : المسجية والملاء في قصيدة واحدة ، ويسمى هذا « إقادةً » ، وقد يكون في الرمل أيضاً . وهو – على كل حال – من عيوب الشعر التي لا يجوز الجرم إليها .

الضرائر في شعرية

الشاعر أسيير الوزن ، لا يجد من الحرية التعبيرية في النظم ما يجده التأثر ، وهذا ما يدعو إلى شيء من التغييرات في أغراض البحر وآصرها وحشرها ، تساهل فيها العروضيون وأطلقوا عليها اسم (الزحافات) ، وقد رأينا أن بعضها مأنوس وبعضها الآخر صالح أو حسن ، أو قبيح ، فهي على درجات متفاوتة في القبول .

وهناك جوازات شعرية من نوع آخر تخضع للوزن أيضاً سموها « ضرائر »⁽¹⁾ ، ولكنها في هذه المرة لا تتعلق بالتفعيلات والوزن الداخلي ، وإنما تتعلق بقواعد اللغة من نحو وصرف ، وضبط الكلمات في الجمل والتركيب . وهو ما يجعل بحثنا فيها أصلق بعلوم اللغة والبلاغة منه بعلم العروض . على أننا سنذكر عدداً منها متابعين في ذلك بعض من الفوائد في أوزان الشعر وبخوره ، ومكتفين باشهرها ، لكثرتها⁽²⁾ :

١ - صرف مala ينصرف : ومنه قول أبي البقاء الرثوي :

أعندكم نباً مِنْ أهْلِ الدَّلْسِ فقد سرري بحديث القوم رُكْبَانُ

وهو كثير جداً . أما منع المتصروف من الصرف فقد اختلفوا في جوازه ، ومن أمثلته قول العباس بن مرداد السلمي :

وَمَا كَانَ حِصْنٌ وَلَا حَابِسٌ يَقُوقَانِ مِيرَدَامِنَ فِي جَمَسِعِ

٢ - قصر المددود : ومنه قول كثير عزة :

وَمَا كَنْتُ أَدْرِي قَبْلَ عَزَّةِ مَا الْبُكَاءِ ولا موجعاتِ الْقَلْبِ حَتَّى تَوَلَّتِ

(١) مفردها : « ضرورة » وجمعها أيضًا على « ضرورات » .

(٢) ألف في ضرائر عدد من العلماء قدماً وحدينا . فمن القدماء : أبو عبد الله الفزار القمياني ، صاحب كتاب « ضرائر الشعر » ، أو : ما يجوز للشاعر في الضرورة . وقد نشر في الإسكندرية سنة ١٩٧٣ م . ومن المعاصرين : محمد شكري الألوسي ، الذي ألف كتاب : « ضرائر وما يسوغ الشاعر دون التأثر » وقد طبع في القاهرة سنة ١٣٤١ هـ .

وهو كثير ومستساغ . أما مد المقصور فهو قبيح وقليل الورود في الشعر ، كقول الشاعر :

سِيُغْنِيَ الَّذِي أَغْنَاكَ عَنِي فَلَا فَقْرٌ يَلْمُومُ وَلَا غِنَائِفُ

٣ - إيدال همزة القطع وصلًا :

وهو سائع ومقبول ، نحو :

وَمَنْ يَصْنَعُ الْمَعْرُوفَ مَعْ غَيْرِ أَهْلِهِ يُلْاَقُ الَّذِي لَاقَ جُنُبًا أَمْ حَامِرًا

ولما إيدال همزة الوصل قطعاً غير سائع ولا مقبول ، كقوله :

أَلَا أَرَى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شِيمَةَ عَلَى حَدَّ كَانِ الدَّهْرِ مِنِي وَمِنْ «جُنُبَيْنَ»

٤ - تخفيف المثدّد ، في مثل قوله :

فَقَالُوا : الْقِصَاصُ ، وَكَانَ التَّقْاضُ - حَقًا وَعَدْلًا عَلَى الْمُسْلِمِينَ وَكَثِيرًا مَا يَقُولُ التَّخْفِيفُ فِي قُوَّاتِي الْأَبْيَاتِ ، الضرُورةُ ، كَتُولُ امْرِيَّ الْقَيْسِ :

لَا ، وَأَيْكِ ابْنَةَ الْعَامِرِيِّ - لَا يَسْتَدِعُ الْقَوْمُ أَنِي أَلِسْرَ

وأما تقليل المخفف وغير مستساغ ولا محظوظ ، نحو :

أَهَانَ دَعْتَ فَرَغَأَ(١) بَعْدَ عَزَّتِهِ يَا عُمَرُو يَغْنِيُكَ إِصْرَارًا عَلَى الْمَسْدَ

٥ - تخفيف الهمزة : مقبول ، كقول الفرزدق :

وَمَضَتْ لِسْلَمَةَ الرِّكَابُ مُوَدَّعًا فَارْعَنِي ، فَنَرَأَهُ ، لَا هَنَالِكَ الْمَرْتَقُ

٦ - تسكين المتحرّك : ومنه قول الشاعر :

وَقَدْ يَقَالُ عِثَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَشَرَتْ وَلَا يَقَالُ عِثَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَشَرَأ

(١) يقال : ذهب به فرغاً - بفتح الناء أو كسرها ، مع سكون الواه - أي بالطلاق هداً .

١٥ - الفصل بين المضاريفين :

كما خطَّ الكتابُ بكتَّ ، يوماً ،
يهوديٌّ يُحْسَأُ أو يُزِيلُ
الخ الخ . . .

ملاحظة :

أكثر هذه الجوازات والضرائر لا يجوز للمولدين ارتكابها في أشعارهم لأنها تدل على ضعف الشاعر وقصَّر باعه ، وقد وردت في أشعار المتقدمين على سبيل الشذوذ .

وقد يُقبل بعضها كصرف ما لا ينصرف ، وقصر المدود ، وإيدال همزة القطع
وصلاً ، . . . الخ .

ومن المقيد أن نذكر هنا ما قاله ابن جنبي في باب : « هل يجوز لنا في الشعر من
الضرورة ما جاز للعرب ، أو لا » :

« سأَلْتُ أباً عَلِيًّا - رَحْمَهُ اللَّهُ - عَنْ هَذَا ، فَقَالَ : كَمَا جَازَ أَنْ تَقِيسَ مُثُورَةً عَلَى
مُثُورِهِمْ ، فَكَلَّمَكَ يَجُوزُ لَنَا أَنْ تَقِيسَ شِعْرَنَا عَلَى شِعْرِهِمْ : فَمَا أَجَازَتْهُ الضرورةُ لَمْ
أَجَازَتْهُ لَنَا ، وَمَا حَظَرَتْهُ عَلَيْهِمْ حَظَرَتْهُ عَلَيْنَا .

وإذا كان كذلك ؛ فَمَا كان من أحسن ضروراتنا ،
وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك وبين ذلك (١) .

◦ ◦ ◦

(١) التصانيف ، لابن جنبي ١ / ٢٢٣ - ٢٢٤ .

علم هنر و فن

عام القوافي

هو علم يتناول أحوال القافية ، جملةً وفصيلاً . وهو وإن اتصل بعلم العروض ، وكان منه كالجزء ، لكنه أدق منه وألطف ، لاحتياج الناظر فيه إلى مهارة في علم التصريف ، والاشتقاق ، واللغة ، والإعراب ، كما يقول ابن جني .

وكلامنا هنا يتناول : تعريف القافية ، وأحرفها ، وحركاتها ، وحدودها ، وأنواعها ، وعيوبها .

القافية

١ - تعريفها :

— لغةً : وراء العنق ومؤخره (كالقفاء) .

— اصطلاحاً : اختلف في ذلك^(١) ، ومنذهب التخليل هو الذي عول عليه المحققون إلى يومنا هذا . والقافية عندهم : (من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع الحرف الذي قبل الساكن) .

٢ - أمثلتها :

ومثالها كلمة (تُغْدِيق) في بيت شوقي مخاطباً النيل :

من أَيَّ عَهْدٍ فِي الْقَرْبَى تَدْفَقُ؟ وَيَايَ كَفُّ فِي الْمَدَائِن تُغْدِيقُ؟

— وقد يكون بعض الكلمة ، كقول أمريء القيس :

يَزِلُّ الْفَلَامُ الْحَيْفُ عَنْ صَهْوَانِهِ وَيُلْسِي بَأْنَوَابِ الْعَنِيفِ الْمَثْقَلِ

(١) انظر تفصيل ذلك في المدة ١ / ١٥٤ - ١٥١ وكتاب القوافي .

فالقافية (نقْلٌ) .

وقد تكون كلمة وبعض الكلمة نحو :

لا تعجي يا ملسم من رجل
صحيحة الشيب برأسه فبكى
فالقافية (هي تبكي) .

وقد تكون كلمتين ، كقول ابن الوردي :

لا تقل أصل وفصل أبداً إنما أصل الفتى ما قدر حصل
فالقافية (قد حصل) وهما كلمتان .

٤ - سبب تسميتها :

الختلف في ذلك أيضاً ، قبيل : لأنها تتفوّأ أثر كل بيت . وقال قوم : لأنها تتفوّأ
أنوارها . وقال آخر : هي قافية بمعنى (مقوفة) فكان الشاعر يقفوها ، أي يتبعها .
والرأي الأول هو الوجه .

○ ○ ○

حروف الفافية

الأحرف التي تشمل الفافية على بعضها ، أو أكثرها ، ستة وهي :
(الروي ، والوصل ، والخروج ، والردف ، والتأسيس ، والدخول) وهي كلها
— خلا الدخيل — إذا دخلت أول القصيدة وجب على الشاعر التزامها في سائر أبياتها .

وقد جمعها الحلي في قوله :

مجترى القوافي في حروف ستة
كالشمس تجري في علوٍ بُروجها :
تأسيسها ، ودخلتها ، مع ردفها
ورويتها مع وصلها وخروجها
واليلك شرحها :

١ - الروي (١) :

وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة همزية ، إذا كان روتها الممزة كهمزية البوصيري ، كما يقال سينية البحري ، ولامية العرب .
ويجمع الروي على (رويات). ومثاله اللام من (النُّفَل) في قوله :

دارِ جارَ السُّوءِ إِنْ جَارَ ، وَإِنْ لَمْ تَجْدُ بُدَّا فَمَا أَحْلَ النُّفَلَ .

وجميع الحروف المبجعية تصلح أن تكون روياً ، ما عدا الأحرف الآتية (٢) :

١ - حروف العلة : الثلاثة الساكنة (حروف المد) إذا كانت زائدة ، أو مولدة من الإشاع ، فتكون حينئذ للإطلاق ، وما قبلها هو الروي ، كالواو التاشة عن الإشاع في (النَّيَامُو) من قول الشاعر :

(١) ملحوظ من الروية ، وهي الفكرة ، لأن الشاعر يفكّر فيه . وقيل : من الرواء ، بكسر الراء ، وهو حبل يشد به الرسل على ظهر البعير ، فكان الشاعر قد حرف قصيده بحبل .

(٢) وعل الشاعر أن يتلزم الحرف الذي قبلها على أنه الروي .

مَنْ كَانَ الْحَيَامُ بِنِي طَلَوحٌ مُسْقِطٌ الْبَيْتَ أَنْتُهَا الْحَيَامُ
 وَالْبَاءُ فِي (أَوْصَالِي) مِنْ قَوْلِ امْرَىءِ الْقِبْسِ :
 قَلْتُ : يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَخُ قَاعِدًا وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لِدِيكِي وَأَوْصَالِي
 وَالْأَلْفُ مِنْ (طَلَباً) فِي قَوْلِ حَافِظٍ :
 رَبُّ سَاعٍ مُبَصِّرٌ فِي سَعِيدٍ أَخْطَأَ التَّوْفِيقَ فِيمَا طَلَبَ
 وَمِنْ ذَلِكَ أَلْفُ التَّأْبِيثِ الْمَفْصُورَةُ وَأَلْفُ الشَّنِيَّةِ (سَلْمَى - قَتْلَاهُ). أَمَا الْأَلْفُ
 الْمُنْقَلِبَةُ عَنْ وَأَوْ أَوْبَاءِ فَقَدْ تَكُونُ روَيَاً، كَقَوْلِ جَرِيرٍ :
 قَالَتْ أَمَامَةُ : مَا بِجَهِيلِكِ؟ مَا لَكِ؟
 وَرَأَتْ أَمَامَةُ فِي الْعِظَامِ تَحْتِيَّا
 ۲ - التَّوْنُ الَّتِي لَيْسَ مِنْ بَنْيَةِ الْكَلْمَةِ : كَتُونِي التَّوْكِيدُ، وَنَوْنُ جَمْعُ النَّسْوَةِ،
 وَنَوْنُ الْمُنْتَوِينَ (زَيْدًا، يَعْلَمَنْ،).
 ۳ - هَاءُ التَّأْبِيثِ السَّاکِنَةُ، وَهَاءُ الْوَقْفِ (۱) (السَّكْتُ)، مِثْلُ (وَرَدَةُ)
 وَ (جَمِيعَتِهِ).
 ۴ - هَاءُ الضَّمِيرِ الْمُنْتَصِلُ إِذَا كَانَ مَا قَبْلَهَا مُتَحْرِكًا : (حَصْرَهُ، جُحْرَهُ)،
 (وَضَعَتْهُ، نَفَعَتْهُ).
 ۵ - وَأَوْ الضَّمِيرِ وَيَاهُ : بَعْدَ حَرْكَةٍ تَبَاجِسُهُمَا، مِثْلُ : (اقْتَلُوا، اُقْتَلُوا) (۲).
 وَهَذِهِ الْأَحْرَفُ جَمِيعًا لَمْ تَصْلِحْ لَأَنْ تَكُونَ روَيَا لِأَنَّ أَكْثَرَهَا لَيْسَ أَصْوَاتًا، بَلْ هِيَ زَائِدَةٌ عَلَى بَنْيَةِ الْكَلْمَةِ. وَبَعْضُهَا - وَإِنْ كَانَ أَصْلًا - لَيْسَ قَوْيَا فِي نَفْسِهِ، فَأشَبَهَتْ
 الْحَرْكَاتُ فِي امْتِنَاعٍ وَقَوْعَدَاهُ روَيَا. فَيُلْتَرَمُ حَرْفٌ قَبْلَهَا يَكُونُ روَيَا.

(۱) يَعْتَدِي مِنْ ذَلِكَ هَاءُ التَّأْبِيثِ السَّاکِنَةُ الْوَقْفُ بَعْدَ الْأَلْفِ « الْحَيَامُ »، « الْقَنَادِ ». .

(۲) وَهَا تَصْلِحَانُ الرَّوْيِ بَعْدَ الْمُنْتَهَى نَحْوِ : أَسْيَ، وَاسْمَارَا. « بَقْحَنُ الْبَيْنِ فِيهِمَا وَسَكُونُ سُرْفُ الْمُلْهَةِ ». .

وهناك أحرف تصليح لأن تكون رواياً وأن تكون وصلات ، جوازاً ، وهي :

١ — واو الضمير وباوته بعد الفتحة مثل : (اخشى ، اخشوا) .

٢ — افاء الأصلية دون مراعاة ما قبلها : (التيه ، يُشهي) .

٣ — هاء الضمير المحركة بعد حرف ساكن ، لكن وقوعها رواياً نادر(١) :
(فتساه ، عليه ، شفتنه ، يدته) .

٤ — حروف العلة المتحركة : (ظبي ، أمانيا ، عضو) .

٥ — الألف الأصلية المتقلبة عن واو أو ياء (الصبا ، الخطا ، التقى) .

٦ — الياء الأصلية الساكنة المكسورة ما قبلها ، كياء المنقوص في مثل : (القاضي)
والياء في : (يرمي) . لكن وقوعها رواياً نادر .

٧ — قاء التأنيث ، متحركة أو ساكنة ، مثل : (فناة ، قامت) .

٨ — كاف الخطاب . والأحسن أن يُلتم حرف قبلها مثل : (كتابك ، شرابك)

٩ — ياء النسب المخففة . أما المشددة فهي الروي(٢) .

١٠ — الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها : (يدعو ، يغزو) .

١١ — الميم إذا وقع قبلها الهاء أو الكاف ، مثل : (لديهم ، عندكم) .

واعلم أنه لا يدخل بعد الروي إلا حرف الوصل أولاً : (كالآلف الزائدة ،
وهاء الضمير الساكنة : «سائلاه» ، وهاء التأنيث : «داهيَه» ، وهاء السكت :
«ماهِيَه») ، و (هاء) الخروج ثانية ، وهو ما لا يحسن روايتها .

٢ — الوصل(٢) :

هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الروي المتحرك المطلق خاصة . ويجمع على (وصول) .

(١) وخلاصة القول في الماء : أن الأصلية يجوز اعتقادها رواياً ، ولا يجوز إذا كانت السكت ، أما هاء الضمير وفاء التأنيث فلا تكونان روين إلا بعد سكون .

(٢) كقوله : قد لَهَا اللَّيلُ بِمَصَبِّيْ أروع خرائج من الروي

(٣) سي بذلك لو عمله بالروي .

ومثال حرف اللَّيْنِ : الياء المفتوحُ ما قبلها في الكلمة (غَيْنُونَ) من قول الشاعر :

كَانَيْ بَيْنَ خَافِيَّةٍ عَقْبَابٍ تَرِيدَ حَمَامَةً فِي يَوْمِ غَيْنٍ

ويجوز الجمع بين الواو والياء في ردد المدّ (لَا في ردد اللَّيْنِ) كقول المتنبي :

كَلَمَا رَحِبْتَ بَنَا الرُّوْضُ قَلَنَا حَلَبُ قَصْدُنَا وَأَنْتَ السَّيْلُ

وَالْمَسْوَنُ بِالْأَمْسِيرِ كَثِيرٌ وَالْأَمْسِيرُ الَّذِي يَهَا الْمَأْسُولُ

هذا ، وإن التزام الردد واجب في أضرب بضم البحور ، كالضرب الثالث «المحلوف» من الطويل (فعولن) و«المقطوع» من الرجز (مفعلن) ومن الكامل (فعلان) .
وغالبًا أو مستحسن في أضرب أخرى كالضرب الثاني من البسيط (فعلن) بسكون العين .

٥ - التأسيس (١) :

وهو ألف (٢) بينها وبين الروي حرف واحد متحرك ، ويجمع على (تأسيسات) ، كالألف في (جاهل) من قول المعربي :

وَلَا رَأَيْتُ الْجَهْلَ فِي النَّاسِ فَاشِيَا تَجَاهَلْتُ حَتَّى ظُنْنَ أَنَّتِي جَاهْلُ

ويشرط أن يكون التأسيس في الكلمة الروي نفسها كالشاهد السابق . لكن إذا كان الروي ضميرًا أو بعض ضميري جاز عندئذ أن تكون ألف التأسيس في غير الكلمة الروي كقول الشاعر :

وَأَنْتَ أَخِي مَالِمْ تَكُنْ لِي حَاجَةً فَإِنْ عَرَضْتَ أَبْقَتُ أَنْ لَا أَخَا لِي

فالروي هنا الياء ، وهي ضمير ، والألف في الكلمة (أخًا) تأسيس . وقول الآخر :

فَإِنْ شِئْتُمَا أَقِحْتُمَا أَوْ نُبْعِجْتُمَا وَإِنْ شِئْتُمَا مِثْلًا بَهْشِلَ كَمَا هَمَا

فالروي هو الميم في (هَمَا) وهي بعض ضمير ، بناء على أن الضمير هو مجموع (هَمَا) ، والألف في (كَمَا) تأسيس .

(١) مأخذ من أمن الماء وآساه ، فكان ألف التأسيس أمن الثانية لتقدماها والستانية بها والمحافظة عليها .

(٢) للا يقال أحياناً : ألف التأسيس .

حرف المد : كالألف في (الجوابا) والواو الناشئة عن إشباع ضمة العين في (تنفع = تنفعوا) والياء في (ليتلي) أو الناشئة عن إشباع الكسرة في (العَطَل = العَطَلِي).
والباء قد تكون ساكنة : (نَحَارِبُهُ)، أو متحركة : (فَرِجَامُهَا) و (يَحْسُنُونَهُ)
و (نَعْلِيهِ).

ومن هذا القبيل باء التأنيث (داهية) وهاء السكت (هيبة).

هذا ، وقد يكون الوصل ضميراً غير الماء ، كالكاف ، وذلك إذا لاحظنا التزام الشاعر حرفاً قبلها ، كقول ابن زيدون :

وَدَعَ الصَّبِرَ حَبَّ وَدَعْكَ
ذَاقَ مِنْ سَرَّهِ مَا اسْتَوَدَّ عَنْكَ
بِالْأَخْنَاءِ الْبَلْرِيْسَنَاءُ وَسَنَاءُ
رَحِيمُ اللَّهِ زَمَانِيْاً أَطْلَعَتَكَ

٣ - العُضُرُوج :

وهو حرف مد يلي باء الوصل ، ناشئ عن إشباع حركتها كالألف بعد الماء في : (فَرِجَامُهَا) والواو بعد الماء في : (يَحْسُنُونَهُ) والياء في : (نَعْلِيهِ = نَعْلِيهِي).

٤ - الردف :

وهو حرف مد (الف ، واو ، ياء) أو لين^(١) قبل الروي . ويجمع على (أرداف).

فمثال حرف المد (الألف) قول المتني :
لَا خِيلَّ عَنْكَ تُهْلِيْهَا وَلَا مَالٌ فَلَيُسْعِدِ النَّطَقَ إِنْ لَمْ يُسْعِدِ الْحَالَ

ومثال الياء قول علقمة :

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الْحَسَانِ طَرَوْبٌ بُعْدِ الشَّابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبٌ

والواو في قول جرير :

يَامِيْ وَيَحْلِكِ الْجَزِيزِيِّ الْمَوْعِدَا وَارْعَيِ بَدَاكِ أَمْسَاتَهُ وَعَهْدَهَا

(١) حرف الدين : هو حرف الملة الواقع بعد حركة لا يجاهسه ، كالواو في «كُون» والياء في «كَيْم» ، وحرف المد : هو الواقع بعد حركة تجاهسه كالباء في «سييل» والواو في «طبول» والألف في «نصال» .

٦ - الدخيل^(١) :

هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي ، كالماء في (جاهل) من بيت المعربي السابق ، واللام في (سالم) والكاف في (الكواكب) .

ولا يشترط أن يلتزم الشاعر في القصيدة الواحدة ، وهو وحده ينفرد بذلك بين أحرف القافية .

○

ملاحظة :

لا يجتمع الردف والدخيل في قافية واحدة ، لأن الأول ساكن والثاني متحرك . كما لا يجتمع الردف والتأسيس في قافية واحدة ، لكونهما ساكنين ، والساكنان لا يجتمعان .

ولا يكون بعد الروي — إذا وجد — إلا حرف الوصل ، أو هاء الخروج ، وهما لا يسبان روين .

◦ ◦ ◦

(١) قال صاحب السان : « سمي بذلك لأن كاته دخيل في القافية ، إلا تراه يحيى ، عذلنا بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه ، أعني ألف التأسيس ؟ » .

حركات القافية

إذا كان روبي الشعر متراكماً سميت القافية (مطلقة) ، وإذا كان الروبي ماسكاً سميت (مقيدة) . مثال الأولى :

بنجسِرِ قَيْنَدِ الأَوَابِسِ هِيكِل
وقد أختذلي والطيرُ في وكتناها

ومثال الثانية :

خَفَّنِي يَاعَبْدُ عَنِي وَاعْتَلَمِي أَنِي ، يَاعَبْدُ ، مِنْ لَعْنِ دَمْ
ويراد بحركات القافية : تلك التي إذا أتى بها الشاعر في أول القصيدة وجب عليه التزامها في سائرها^(١) .

وهذه الحركات مرتبطة بمعرفة القافية التي عرفناها قبل^(٢) ، لأنها مدار البحث في القافية ، ولها أسماء خاصة بها ، وعددها ست حركات جمعها الخليل في قوله :
إِنَّ الْقَوْافِيْ عَنْدَنَا حَرْكَاتِهَا مِنْتُ عَلَى تَسْقِيْ بِهِنْ بِلَادِهِ
رَسْ ، وَإِشْبَاعْ ، وَحَلْذُونْ ، ثُمَّ تَسْوِيْ جِهَهْ ، وَجَمْرَى بَعْدَهْ ، وَنَفَادْ
وهي موزعة بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وإليك شرحها :

١ - المجرى^(٣) :

وهو حركة الروبي المطلق (أي المتحرك) سواء أكان ضمة أم فتحة أم كسرة ؛ كضمة النون في الكلمة (أَزْمَانُ) من قول شوقي :
قَمْ نَاجِ جِلْقَ وَانْشَدَ رَسْمَ مَنْ يَأْتُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحَدَاثَ وَأَزْمَانُ

(١) يستثنى من ذلك على الأصح حركة ما قبل واد الردف وباه ، كما مر ، وحركة الحرف الذي قبل الروبي المقيد وتربيبه « كراسياتي » .

(٢) بفتح الميم وضمها من « جرى » أو « أجري » . وهذه الحركة سميت بذلك لأن الروبي الذي شكل بها يجري به الصوت ولا يتensus .

٢ - النقاد^(١) :

وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي^(٢) ، سواء أكانت هذه الحركة فتحة أم ضمة أم كسرة . ومثاله كسرة الماء من (يَسِّيْه) في قول المتنى :
 لَوْ فَكَسَرَ الْعَاشِقُ فِي مُتَهَّى حُسْنٍ الَّذِي يَسِّيْهِ لَمْ يَسِّيْهِ فَاللَّاهُ رَوَى ، وَكَسَرَتْهَا بِجْرِي ، وَهَاءُ وَصْلٍ ، وَكَسَرَتْهَا نَفَادٌ .

وكذلك فتحة الماء في (راعيها) من قول حافظ :
 وَرَاعٌ صَاحِبٌ كَسَرِي أَنْ رَأَى عُمْرًا بَيْنَ الرَّعْيَةِ عُطْسَلًا وَهُوَ راعيها

٣ - الخلو^(٣) :

هو حركة الحرف الذي يسبق الردف بنوعيه، مباشرةً ؛ كفتحة اللام من (السلام) في قول الأحوص :
 سَلَامٌ إِنَّمَا يَأْمُطُرُ عَلَيْهَا وَلَيْسَ عَلَيْكَ يَأْمُطُرُ السَّلَامُ

٤ - الإشاعع^(٤) :

هو حركة الدخيل (الذي هو بين التأسيس والروي) . ككسرة المءزة من (الأوائل) في قول أبي العلاء :
 وَلَنِي وَإِنْ كُنْتُ الْآخِرَ زَمَانُ لَاتِ يَمْلِمْ تَسْتَطِعُهُ الْأَوَّلُ

(١) بالذال ، سمي بذلك لأن المتكلم ينقل بحركة هاء الوصل إلى الترويج ، وهو الألف أو الياء أو الواو التي يدخلها هاء الوصل . وذكر بعضهم أنه بالذال المهللة « النقاد » ومعناه الانبهاء والانقضاض ، لأن هذه الحركة وقع بها تمام الحركات وانقضاضها .

(٢) فهو آنذاك خاص بالوصل إذا كان هاء فحسب ، دون حرف المد .

(٣) سميت الحركة بذلك لأن الشاعر يخلوها ، أي يتبعها ، في القوافي لتتفق الأرداف لزوماً أو رجحانها .

(٤) سميت بذلك لإشاعتها الدخيل وقويتها على أغدرية – في الواقع قبل الروي – وهو التأسيس والردف . يسكنهما ، والتحرّك أقوى من السakan .

٥ - الرّمّ^(١) :

هو حركة ما قبل ألف التأسيس . فلا تكون إلا فتحة ، كفتحة الواو من (القواعد) في قول بشار :

ولاتجعل الشورى عليك غصاضةٌ فريشُ الخوافي قسوةً للقواعد

٦ - التوجيه^(٢) :

هو حركة ما قبل الروي المقيد (أي الساكن) : كفتحة الباء من كلمة (عزّبَدْ) في قول إيليا أبي ماضي :

نسِيَ الطَّيْنُ سَاعَةً أَنَّه طَيْنٌ - حَقِيرٌ فَصَالَ تِهَا وَعَرَبَدْ

ويجوز الجمع في (التوجيه) بين الحركات الثلاث في قصيدة واحدة مثل (بعدْ) و (يَعْدْ) و (صَعِدْ) . قال بشار وجمع بين الفتح والضم :

خَمْ الْحَبْ لَهَا فِي عَنْسِيَ موضع الخاتمة من أهل النسم .
فَاهجِرِ الشَّوْقَ إِلَى رُؤْتِهَا أَيْهَا المهجورة إلا في الخُلُمَ .

فاليم الأولى من (النسم) مفتوحة ، واللام من (الخلُم) مضمة ، وكلتا الحركتين

توجيه .

○ ○ ○

(١) يقال : رست الشيء أي ابتدأته على خفاء ، وسيط الحركة بذلك لأن حركة ما قبل التأسيس أول لوازمه القافية وهيها خفاء لأنها بعض سرف خفي وهو الألف .

(٢) سيط بذلك لأن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكان الروي موجه بها ، أي مصير ذا وجهين : سكون ، وتحرك .

حدود القافية

أو : (تقسيمها باعتبار الحركات بين الساكنين)

في تعريفنا للقافية ، ذكرنا أن الخليل جعلها مخصوصة بين آخر ساكنين في البيت ، مع الحرف الذي قبل الساكن الأول . وعلى هذا ت分成 القافية — باعتبار الحركات التي بين الساكنين الآخرين — خمسة أقسام ، وهي :

(المترادف ، والمتوازي ، والمتدارك ، والمتراكب ، والمتكاوس) .

وقد جمع الخطي حلود القرافي في قوله :

حُصِّرَ القوافي في حِلْوَدٍ خمسةٌ
فاحفظ على الترتيب ما أَنْسَا واصفُ ،
متكاوسٌ ، متراكبٌ ، متداركٌ
متوازيٌ ، من بعدهِ المترادفُ
وقد آثرنا ترتيبها على عكس ما ذكره ، بغية التسهيل . ولاليك شرحها :

١ — المترادف (١) :

أن يجتمع ساكنان القافية بلا فاصل بينهما . وهذا خاص بالقرافي المقيدة ، ويلزمها الردف حيثتد ، كقول الشاعر :

هَلْدِهِ دَارْهُسْمٌ أَقْفَرَتْ أَمْ زَبَورٌ تَحْتَهَا الدُّهُوزَ
فالقافية (هُوزْ) وكل من الواو والراء فيها ساكن ولا فاصل بينهما .

٢ — المتوازي (٢) :

أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك ، كقول الخنساء :

يَذَكُّرُنِي طَلْسُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وَأَذْكُرُهُ لَسْكَلٌ غَرْوَبٌ شَمْسٌ

(١) لأن ردد أحد الساكنين فيها الآخر .

(٢) لأن الساكن الثاني جاء به الأول بترابع بينهما بسبب توسط الحرف المتحرك فأثبت توازير الأبل ، ليجيء شيئاً منها ثم شيئاً آخر ، مع القطاع بينهما .

فالقافية (شمسي) . والميم ، والياء التاسعة عن إشباع كسرة السين ، ساكنان ، وبينهما متحرك واحد وهو السين .

٣ - المندارك (١) :

كل قافية وقع متحركان متوايان بين ساكنيها . كقول أمرىء القيس :
تسلت عمایات الرجالي عن الصبا وليس فوادي عن هوالث منسل
فالقافية (منسل) وساكناتها : التون والباء ، وبينهما متحركان هما : السين
واللام .

٤ - المراكيب (٢) :

اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية ، كقول الشاعر :
إذا تضائق أمر فانتظير فرجاً فاضيقَ الأمر أدناه من الترَّاجِ
فالقافية (نكل فرجي) وساكناتها اللام والباء ، وبينهما ثلاثة أحرف متحركة :
الفاء والراء والجيم .

٥ - المكاؤس (٣) :

توالي أربع حركات بين ساكني القافية ، وهذا نادر جداً ، كقول الشاعر :
رَأْتُ به إلى الحضيض قَمَسَه

فالساكنان هما الياء من (الحضيض) والهاء من (قدمه) وبينهما أربعة أحرف
متحركة : الضاد والقاف والدال والميم .

◊ ◊ ◊

(١) يكسر الراء لأن بعض الحركات أدرك بعضاً ، ولم يمْلأ عنه اعتراض ساكن بينهما .

(٢) يكسر الكاف ، لأن حركاتها ، بغيرها ، كان بعضها يركب بعضاً .

(٣) يقال : تكاؤس البيت إذا مال بعضه على بعض ، وسيت الثانية بذلك لتمثيل الحركات فيها والقسام
بعضها إلى بعض .

أنواع القافية

(أو : صورها)

عرفنا أن القوافي قسمان :

١ - مطلقة : وهي ما كان رويتها متحركاً ، والوصل لازم لها ، مدد أو هاء .

٢ - مقيدة : وهي ما كان روتها مسكتاً ، وتكون حالية من الوصل .

وأنواع القافية تسعه : ستة مطلقة (١) ، وثلاثة مقيدة (٢) .

٣ - القوافي المطلقة : ستة أنواع :

١ - مجردة من الردف والتأسیس (٣) موصولة بين (٤) ، كقول الشاعر :

أبا منسي كانت غروراً صحيقياً ولم أعطيكم بالطوع مالي ولا عرضي
فالقافية (عرضي) وصلت باللين وهو الياء . إلا أنها مجردة من حرف الردف
والتأسیس .

٢ - مجردة موصولة بباء . كقول النابغة :

المسرة ياملُ أن يعيش - وطريق عيش قد يضره

(١) لأن القافية المطلقة : موصولة إما بحرف لين وإما بباء . وكل منها قد تكون مردودة أو مؤسسة أو
مجردة من الردف والتأسیس . فهذه ست صور حاصلة من ثلثة في اثنين .

(٢) لأن المقيدة حالية من الوصل ب نوعيه ، فهي إذن : [ما مردودة ، وإنما مؤسسة ، وإنما مجردة ، فهذه صور
ثلاث .

(٣) وقد يكتفى بكلمة : « مجردة » فحسب .

(٤) واللين هو المسى بالوصل .

فالقافية : (ضرورة) ، والروي : (الراء) ، والماء : وصل ، ولا ردد فيها ولا تأسיס فهي مجردة .

٣ - مردوفة موصولة باللين : كقول التهامي :

حُكْمُ الْمِنَىٰ فِي الْبَرِّيَّةِ جَارٍ مَاهِلَهُ الْمِنَىٰ بِسَدَارٍ قَسَارٍ
فالقافية (راري) . والألف فيها ردد ، فهي إذن مردوفة . والياء بعد الروي
وصل ، فهي موصولة بلين .

٤ - مردوفة موصولة بهاء : كقوله :

عَفَتِ الْدِيَارُ عَلَّثَا فَمُقَامُهَا يَمْنَى ثَابِتَهُ غَوْلُهَا فِي جَامِهَا
فالقافية (جامها) ، والروي الميم ، والألف قبلها ردد ، والماء وصل ، والألف
بعد الماء خروج .

٥ - مؤسسة موصولة باللين : كقول النابغة :

كِيلِينِي لَمْ بِأَمِيمَةٍ نَاصِبٍ وَلِيلِي أَقَاسِيِ بِطِيءِ الْكَوَاكِبِ
فالله (الكواكب) تأسيس ، والياء الناشطة عن إشباع كسرة الروي : وصل .
فالقافية (واكيي) مؤسسة موصولة بلين .

٦ - مؤسسة موصولة بهاء : كقول عدي بن زيد :

فِي لَبَّيْ لَا تَرَى بِهَا أَحَدًا يَتَكَبَّرِي عَلَيْنَا إِلَّا كَوَاكِبُهُمَا

ب - القوافي المقيدة : ثلاثة أنواع :

١ - مجردة : كقول المثقب العبدى :

لَا تَقُولَنَّ ، إِذَا مَلَمْ تُشْرِدَّ أَنْ تُسْمِ الْوَعْدَ فِي شَيْءٍ : نَعَمْ

٢—مرحوم(ا) : كقول الشاعر :

لَا يَدْرِي أَمْرًا عِيشُ
كُلُّ عِيشٍ صَافِرٌ لِلزَّوَالٌ

٣—مؤسسة : كقول المخطبة :

أَغْرَقْتَنِي وَزَعَمْتَ أَنْتَ - لَا يَسْنُ فِي الصَّيفِ تَسْامِرُ؟

❖ ❖ ❖

(١) بالألف ، أو الواو ، أو الياء .

عيوب الفافية

يقصد بها نواحي الضعف التي يجب أن يتجنّبها الشاعر لأنّها تسيء إلى الشعر ، وموضعاً لها الفافية . وهي ثلاثة أنواع تضم سبعة من العيوب :

أولاًها : يختصّ به الروي نفسه أو حركته « المجرى » .

وثالثتها : يختصّ به ما قبل الروي من الحروف والحركات ، ويقال لهذا النوع (السُّنَاد) .

وثلاثها : يتعلّق بكلمة الروي (أو كلمة الفافية) .
وللإيات تفصيلها :

آ - عيوب الروي

هي أربعة ، الثان يقعان في الروي نفسه وهما : (الإكفاء) و (الإجازة) ، والثان يقعان في حركة الروي ، وهما : (الإقواعد) و (الإصراف) :

١ - الإكفاء^(١) : اختلاف حرف الروي ، بين بيت وآخر في القصيدة ، على أن يكون كلّ منهما مجازاً للآخر في المخرج ومتقارباً معه فيه ، كان يكون روياً أحد البيتين نوناً وروي الآخر لاماً ، وكل ذلك الماء مع الماء ، والسين مع الصاد .

ومن ذلك قول الشاعر في وصف التحيل (من مشطور السريع) :

بنات وطنوا على خدَّ الليسلَ

لا يشتكين عملاً مائتين^(٢)

(١) من قوله : كنأت الإناء ، إذا قلبه . سي به لأن الشاعر قلب الروي عن طرقه المألوف .

(٢) وطله : من وطن ، يعني دام . والخدَّ : الطريق . أنتي : سين .

٢ - الإجازة^(١) : اختلاف الروي بين البيتين بحروفين متبعدين في المخرج ولا يجنس أحدهما الآخر ، كالباء مع اللام ، والدال مع القاف ، واللام مع الميم . كقول الشاعر :

ألا هل ترى – إن لم تكن أم مالك
بملث يدي – أن الكفـاءَ قليلـ
رأى من خطـيلـه جـاءَ وغـائـزة
إذا قـام بـيـتـا الفـلوـصـ فـمـيمـ
فالـيـتـ الـأـوـلـ روـيـهـ الـلامـ ،ـ وـالـثـانـيـ المـيمـ ،ـ وـالـلامـ وـالمـيمـ مـتـبـعـدـانـ فـيـ المـخـرـجـ .

٣ - الإقراء^(٢) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بكسر وضم فحسب ، أي يكون روبي أحد البيتين مكسوراً وروي البيت الآخر مضهماً ، وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قول النابعة وكان مشهوراً بذلك :

سـقطـ السـصـيفـ وـلـمـ ثـرـدـ إـسـقـاطـهـ
فـتـأـولـتـهـ وـاتـقـنـتـاـ بـالـيـدـ
بـيـمـخـضـبـ رـخـصـ كـأـنـ بـنـانـهـ
عـتـمـ يـكـادـ مـنـ الـطـافـةـ يـعـقـدـ

٤ - الإصراف^(٣) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بفتح وغيره ، أي بفتح وضم ، أو بفتح وكسر . وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قوله :

أـلـمـ تـرـنيـ رـدـدـتـ عـلـىـ اـبـنـ لـيـسـلـيـ
مـتـبـحـثـتـهـ فـعـجـلـتـ الأـدـاءـ؟ـ
وـقـلـتـ لـشـائـيـهـ لـتـأـتـيـ
رـمـاكـ اللهـ مـنـ شـاءـ بـسـنـاءـ

ب - عيوب ما قبل الروي (الستاد)

يطلق عيوب (الستاد)^(٤) على ما يقع من اختلاف فيما قبل الروي . ونعرفه

(١) من قوله : جاز بالمكان : إذا تداء . سبي به لتجاوز سرف الروي عن موضعه . وروي ابن تحيية في مقيدة الشر والشعراء عن ابن الأعرابي أن الإجازة مأخوذة من إجازة الحيل والوتر أي عدم إسحاقهما .

(٢) من قوله : أتوى الرابع ، إذا تغير وخلافاً عن سكانه . والروي هنا تغير وخلافاً عن حركة الأول .

(٣) من قوله : صرفت الشيء ، أي أبسطته عن طريقه ، نسي اختلاف المجرى به ، لأن الشاعر صرف حرف الروي عن حركة حرف الروي الأول . وقيل : مأخوذ من الصريف وهو سوت البكرة لأنه مختلف لا يجري على وقيرة واحدة . وبضمهم يسمى « الإسراف » من السرف أي تجاوز الحد .

(٤) من قوله : خرج بنو قلنون مثاليدين : إذا جاءوا فرقاً لا يقودهم رئيس واحد ، فهم مختلفون غير متفقين ، وذلك لأن قوانين القصيدة المشتملة على الستاد لم تتحقق الاتفاق المألوف في التظام القرافي .

يقولنا : « هو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروي من المزوف والحركات ». وهو خمسة أنواع :

— الثاني منها باعتبار المزوف ، وهما : سناد الردف ، وسناد التأسيس .

— ثالثة باعتبار الحركات وهي : سناد الإشاع ، وسناد المذدُّ ، وسناد التوجيه .

١ — سناد الردف : وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً والآخر غير مردوف .

كقول صالح بن عبد القدس :

إذا كنتَ في حاجةِ مُرْسِلاً فارسلْ حكيمًا ولا تُوصِّهِ
وإن بابُ أميرِ عليكِ التَّسْوَى فشاورْ ليها ولا تَعْصِهِ
فالبيت الأول مردوف بالواو قبل الصاد في (توصه) والثاني غير مردوف . وأما
الباء فيما فيها فصل .

٢ — سناد التأسيس : أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر ، كقول العجاج
(من مشطور الرجز) :

يا دارَ ميَّةَ اسْلَمَيْ ثم اسْلَمَيْ
فخِنْدِيفَ هامَةَ هَذَا الْعَالَمَ^(١)

٣ — سناد الإشاع : هو اختلاف حركة الدخيل بين بيتٍ وآخر في القصيدة ،
(والدخيل : الحرف الذي بين التأسيس والروي) . كقول الشاعر :

وهم طَرَدوا منها بَكِيَّةً فاصبَحَتْ بَلَيْ بسَوَادٍ من نِهَامَةِ غَائِسٍ
وهم مَنْوَهُمْ مِنْ قُضَاعَةَ كَلِّها وَمِنْ مُضَرَّ الْحَمَاءِ عَنْدَ التَّغَاوِيرِ
فَدَخِيلُ الْقَافِيَةِ الْأُولَى — وَهُوَ الْمِزَّةُ — مَكْسُورٌ ، وَدَخِيلُ الثَّانِيَةِ — وَهُوَ الْوَالُو —
مَضْمُومٌ .

(١) سَنَدُ : لقب امرأة شريفة من نساء العرب .

٤ - سناد الحلو : هو اختلاف حركة ما قبل الردف بين البيتين ، كقول الشاعر :

لقد أليجَ الجباء على جسوارِ
كأن عيونَ عيونَ غيرِ
كافيَ بينَ خاففيَ عقابِ

٥ - سناد التوجيه : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد ، كالجمع
بين (يَعْدُ) و (صَعِدَ) و (قَعَدَ) في قوافي قصيدة واحدة ، ومثال ذلك قول أميرىء
القيس :

لا يَدْعُونِي القومُ أني أَفِيرَ
تميمُ بنُ مسرٍ وأشياعُها
إذا ركبوا الخيلَ واستلَمُوا.

وهذا السناد أجازه العروضيون لكثره وقوعه في أشعار العرب ، فاستثنوه مما
يجب مراعاته من حركات القافية .

ج - عيوب كلمة الروي

وتقع في آخر البيت ، في كلمة القافية . وعددها اثنان لحقوها بما سبق ، وهما
الإيطاء ، والتضمين :

١ - الإيطاء^(١) : هو إعادة ذكر كلمة الروي بالنظرها ومعناها مرة ثانية في
القصيدة ، من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين سبعة أبيات على الأقل . ومثال
الإيطاء قول النابغة :

تُقْبَدُ العَيْنَرَ لَا يَسْرِي بِهَا السَّارِي
أَوْ أَضَعُّ الْبَيْتَ فِي سُودَاءِ مَظْلَمَةٍ
ثُمَّ قَالَ بَعْدَ أَرْبِعَةِ أَبْيَاتٍ :

لَا يَخْفِضُ الرِّيزَ عَنْ أَرْضِ أَمَّ بِهَا

(١) سبي إيطاء لتوافق الكلمتين ، أي توافقهما للفتاوى وبنى .

والإيطاء — مع كونه قبيحاً — جائز للمولدين ، كما جاز لغيرهم . على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب . قال ابن قيبة في مقدمة الشعر والشعراء : « وليس بعيب صنفهم كفيراً » .

٢ - التضمين^(١) : هو لا تستقلَّ كلمة الروي — أو قافية البيت — بالمعنى ؛ بل تكون معلقة بصلة البيت الذي بعده وموصولة به ، لأن تفتقر إليه في أصل إفادته المعنى ولا تستغني عنه .

أي أن البيت الأول لا يتم إلا بالثاني لأنه مضمن معنى الأول . وهو مستحسن ومكرر عندهم ، لأن خير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضاً دون بعض ، فهم يعتدون بوحدة البيت . وقد مثلوا للتضمين بقول النابغة يمدح قوماً : **وَهُمْ وَرَدُوا الْبِحْفَارَ عَلَى تَمِيمٍ** **وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عَكَاظٍ إِلَيْهِ**^(٢) شهدتْ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ **شَهِدْنَا لَهُمْ بِصَدْقِ الْوَدِّ** مني فعلت لفظة (إلي) بالبيت الثاني ، لأن جملة (شهدت) خير إن ، فانصل آخر البيت الأول بصلة البيت الثاني ، وهو مردود .

على أن بعضهم ذكر أن التضمين مختلف للمولدين . والحق أنه مقيد إذا كان في البيت الأول بعض المعنى ولكنه يفسر بما بعده .

وأما ربط شيء من البيت السابق — غير كلمة القافية — بشيء بعده فليس تضميناً لأن لا يشعر صراحة بأن البيت الأول معلق بالثاني ، كالآيات التي يبدأ بها براو (رب) بجارة للمبتدأ فقط ، ثم يأتي خبره في بيت ثالٍ ، كقول بشار :

وَجِيشٌ كَجُنْحٍ اللَّيلِ يَرْحَفُ بِالْمَحَاصِـ غَلُونَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خَدْرٍ أَمْهَـ بَصَرِبِ يَلْوُقُ الْمَوْتَ مَنْ ذَاقَ طَعْـ	وَالشَّوْكِ وَالْخَطْـي حُمْرٌ ثَعَالِبُـ تَعَالِعْنَا وَالْطَّلْـلُ لَمْ يَجْسِـرْ ذَائِبُـ وَيَدِرِكُـ مَنْ بَجَسَـيُ الْفَرَارُ مَثَالِبُـ
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(١) سمي تضميناً لأن الشاعر ضمن البيت الثاني من البيت الأول ، لأنه لا يتم إلا بالثاني .

(٢) البحفار : اسم ساد بن تميم .

فكلٍّ من هذه الآيات الثلاثة متعلق بالآخر تعليقاً لا يُشعر بالتضمين ، بل هو تعلق معنوي . ويجوز فيه أن يوقف على كل بيت منها . ويسمى هذا ، عند تقدير الشعر : «الاقتضاء» ، وهو أن يكون في البيت الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول .

○ ○ ○

تلك هي أشهر عيوب القوافي ذكرآ . وأعلم بعد هذا أن المخاوز المفترض للمولدين من هذه العيوب : الإبطاء والتضمين ، والسناد بأقسامه ، وما عدا ذلك لا يجوز للمولدين استعماله : كالإكفاء ، والإقواء ، والإجازة ، والإصراف . وهذا ما يؤخذ من قول شارح المزوجية .

وهذه العيوب تتلاؤت في قبحها : فالإجازة مثلاً أشد قبحاً من الإكفاء ، والإصراف أشد عيوباً من الإقواء . وقد كانت كلها موضع إنكار واستهجان عند جمهور القدماء والمحديثين على السواء . آية ذلك ما ذكره المربزباني ، في كلامه على السناد والإبطاء ، والإقواء ، والإكفاء ، وما إلى ذلك من عيوب القافية ، حيث يقول :

وقد ذكر جماعة من شعراء الإسلام ، ومن تبعهم ، فيأشعارهم عذولتهم عما أنكر على من تقدمهم ، من هذه العيوب التي تقدم ذكرها ، فقال ذو الرمة :

أجنبْهُ المسابَدَ ، والمحالا

وقال جرير :

فلا إِقْوَاهُ ، إِذْ مَرَسَ الْقَوَافِي ،
بِأَفْسَرِهِ السَّرْوَاهُ ، وَلَا سِنَادًا(1)

وقال عدي بن الرفاع :

وَقَصِيلَةٌ قَدِيتُ أَجْمَعَ بِيَهَا
حَتَّى أَقْرِيمَ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا

(1) يريد بالقوافي : شعره . ومرس : كان قريباً شديداً .

وقال السيد بن محمد الحميري :

أَخْسُوكَ ، وَلَا أَقْوِي ، وَلَسْتُ بِلَا حَنْرٍ وَكُمْ قَاتِلٌ لِلشِّعْرِ : يُقْوِي وَيَأْخُذُنَّ^(١)

ويقول المرزباني أيضاً ، مثيراً إلى أن تلك العيوب كانت مذمومة عند المحدثين ،
الذين كانوا يقيمون هجاءهم عليها وهم يتحدثون عن المهجو :

وقد ذكر بعض المحدثين في أهاجيهم : السناد ، والإقراء ، والإكماء ،
والإيطاء ، وغير ذلك من العيوب ، وسبها أحوال المهجو بها . فأخبرنا أبو بكر الصولي
قال : أنشدني عون بن محمد الكندي لبعض المحدثين : وملح :

لَقَدْ كَانَ فِي عَيْنِيْكَ ، بِاَخْفَصْ ، شَاغِلٌ^(٢)
تَبَعَتْ لَهْنَـا فِي كَلَامِ مُرْقَشٍ
وَخَلَقْتُكَ مِنِّي^(٣) عَلَى الْحَنْرِ ، أَجْمَعٌ
فِيْنِسَكَ إِقْسَاءٍ وَأَنْفُكَ مُكْفَـاً



(١) الموضع : ٢ .

(٢) التليل : وعاء تقييب البعير والتين ، أو التقييب نفسه . والعود : المسن من الإبل والثاء .

(٣) الموضع : ٤ .

مُوسِيَّقَا الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

ظواهرها وجوانب التجدد فيها

مُؤسِّسَةُ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

في التصسيدة التفعيدية

« وُجِدَ الشِّعْرُ — كَمَا يَقُولُ الْعَقَادُ^(١) — فِي كُلِّ لُغَةٍ مِّنْ لُغَاتِ الْقَبَائِلِ الْبَدَائِيَّةِ وَالْأَمَمِ الْمُتَحَضَّرَةِ . وَلَكِنَّهُ لَمْ يُوجَدْ فَنًا كَامِلًا مُسْتَقْلًا عَنِ الْفَنُونِ الْأُخْرَى فِي غَيْرِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ .

وَمَا يُقصُودُ بِالْفَنِ الْكَاملِ هُوَ الشِّعْرُ الَّذِي تَوَافَرَ لَهُ شُرُوطُ الْوَزْنِ وَالْقَافِيَّةِ ، وَتَقْسِيمَاتُ الْبُحُورِ وَالْأَعْارِيْضِ الَّتِي تَعْرُفُ بِأَوْزَانِهَا وَأَسْمَائِهَا ، وَتَطَرَّدُ قَوَاعِدُهَا فِي كُلِّ مَا يَنْظَمُ مِنْ قِبَلِهَا » .

وَهَذَا الْفَنُ الْكَاملُ — أَعْنِي الشِّعْرَ الْعَرَبِيِّ — مُوْغَلٌ فِي الْقَدْمِ ، بَعِيدُ الْعِدَّةِ ، وَصَلَ إِلَيْنَا عَلَى مَا هُوَ عَلَيْهِ مِنْدَ الْبَاهِلِيَّةِ ، نَاضِجًا رَاقِيًّا ، لَا نَعْلَمُ كَيْفَ نَشَأُ وَدَرَجَ ؟ وَلَا كَيْفَ نَمَّا وَتَطَوَّرَ ؟ وَمَا وَصَلَ إِلَيْنَا مِنْ قَدِيمٍ هَذَا الشِّعْرُ لَا يَعْلُو قَرْنَيْنِ مِنَ الزَّمَانِ قَبْلَ الْإِسْلَامِ . يَقُولُ الْبَاحِثُ :

« فَإِذَا اسْتَظَهَرَنَا الشِّعْرُ ، وَجَدْنَا لَهُ — إِلَى أَنْ جَاءَ اللَّهُ بِالْإِسْلَامِ — خَمْسِينَ وَمَائَةً عَامًّا . فَإِذَا اسْتَظَهَرَنَا بِعَايَةِ الْاسْتَظْهَارِ فَمَائَيْ عَامٍ »^(٢) .

عَلَى أَنْ جَمِيعُ الْبَاحِثِينَ الْيَوْمَ يَعْلَمُونَ إِلَى أَنَّ كَلَامَ الْعَربِ كَانَ فِي أُولَئِكَ بِسِيطًا سَازِدَجًا خَالِيًّا مِنْ كُلِّ تَفَنُّنٍ فِي أَسْلُوبِهِ ، أَوْ تَصْنِعَ فِي أَفْنَاطِهِ ، ثُمَّ ارْتَقَى مَعَ الرِّزْمَانِ بِالتَّسْرِيجِ حَتَّى كَانَ السَّبْعُونُ لَدِي فَرِيقٍ مِنْهُمْ ، وَهُوَ الْكَلَامُ الْمَفْسُى ، أَوْ مَوَالَةُ الْكَلَامِ عَلَى روَىٰ وَاحِدٍ ، مَصَادِقَةً أَوْ قَصْدَةً ، وَهَذَا يُسَاعِدُ عَلَى تَقْسِيمِ الْكَلَامِ إِلَى جُمُلٍ ذُواتِ

(١) لُغَةُ الشَّاعِرَةِ ٢٦ .

(٢) مِنْ مُقْلَمَةِ كِتَابِ « الْمِيرَانَ » لِلْبَاحِثِ .

فوacial، ينفتحون بها حداً أو طريراً، أو يستخدموها في خطبهم ومنا فراهم ومفاخرائهم . وطال الزمان على ذلك حتى طُبع العرب على السجع ، وأصبح سجّةَ فيهم ، وانتقل إلى الكهان أيضاً وكان له أثر في حياتهم الاجتماعية والأدبية .

ومن ذلك السجع تولد الوزنُ في أبسط أشكاله وهو الرجز ، الذي كان جسراً بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأجر الأخرى . وهذا الرجز أسهل الأوزان على القراءة وأخفتها على الطبع ، وأقربها مأخذنا ، حتى يصبح أن يقال : إن كل شاعر قبله شاعريته بالرجز .

وأخيراً جاء هذا الشعر الناضج المكتمل الذي يعتد قرنين قبل الإسلام ، والذي اكتشفه الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزانه ، ووضع أصوله وقواعديه مستنبطاً من سير الأشعار العربية المتقدمة خلال تلك الأحقب .

ذلك أكبر الظن في مراحل نشوء الشعر العربي وتطوره ، وإن كان بعض الدارسين يتوقفون في ذلك ولا يقطعون بشيء .

والهم ، بعد هذا كله ، أن صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلامٍ ذي توقيعٍ موسيقي ، ووحدةٍ في النظم تشدُّ من أزر المعنى ، وتجعله ينحدر إلى قلوب سامعيه ومشنعيه ؛ وأن هذه الصياغة الموسيقية تمثلت في بحور الشعر العربي وقوافيه التي وصات «ليتنا ناصحة» ، وهذا ما يساعدنا على تبيان الأساس الموسيقية لثلاث البحور ، وبيان دواعي التجديد فيها على مر العصور ، ومظاهر هذا التجديد .

وقبل كل شيء ينبغي هنا أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما ، وهما : الإيقاع والوزن :

١ - فالإيقاع : يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توازي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة .

وقد يتوافق الإيقاع في التر ، في بعض المحسنات اللفظية ، كالترصيع الذي يقوم على تساوي الألفاظ في البناء ، واتفاقها في الانتهاء ، مع تقابل الأجزاء في العبارات ،

ومثاله قول أحدهم : « حتى عاد تعرى فشك تصريحًا ، وصار تعرى فشك تصحيحاً ». وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر .

أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي ، فمثلاً «فاعلاتن» في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت – أي توالي متراكب فساكن ، ثم متراكب فساكن ، ثم متراكب فساكن – لأن المقتضى من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بتنظيرتها من الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن وبين اللين ، وحرف المد ، والحرف الساكن الحامد .

٢ - وأما الرزن : فهو مجموع التغيلات التي يتالف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحيدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان .

واللّي يراعي في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن عامة، والجمع بينهما معاً في آن واحد، بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات التوالية، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها. وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم، وتشابهًا بين الأبيات وأجزائها تشابهًا يتبع عنه تناسب تمام، وتكرار للنغم تالفة الأذن وتلذّه به، ويسرى ذلك إلى النفس فتسرّ به أيضًا. أما إذا فقدت الموسيقا التناسب والتساوي بين نغماتها فعندها تصبح مدعاعة للتفور، لأنّ الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقا، وهذا فنان جميلان يشتهر كان في ميزات عامة، كما يشار كان بقية الفنون في ميزات أخرى، كفنّي التّحت والتّصوّر.

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد حمافظة ، فالترزموها في أبيات
القصيدة كلها ، وزادوا أن الترزموا رواياً واحداً في جميع القصيدة ، كما نعلم ، بل إنهم
جعلوا من بعض المحسنات البدعية الفظائية لوناً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ،
من جناس ، وازدواج ، وموازنة ، وترصيع : وتسبيط ، وتصريح وما إلى ذلك .
كقول المحسناء في آخرها صخر :

حامى الحقيقة ، محمودُ الخلية مهـ
جوابُ قاصية ، جزائرُ ناصبة

(١) سقيقة الرجل : ما يلزم سقطه والتغافل عنه .

وقول جنوب المندلية :

وَحَرْبٌ وَرَدَتْ ، وَثَغْرٌ سَدَدَتْ وَعِلْمٌ حَشَدَتْ عَلَيْهِ الْجِبَالَا

وقول الآخر :

فِي قَدْهٍ مَيْسٌ ، فِي خَلْدَهٍ قَبَسٌ

ولم يكتفوا بالترام الحرف الأخير في الفافية ، وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقنية أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر ، وسموه « لزوم ما لا يلزم » وجعلوه من وجوه البراعة في النظم ، والبلاغة في القول ، لأنّه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، كقول الشاعر :

كُلُّ وَاشْرِبِ النَّاسِ عَلَى خِبْرَةِ
فَهُمْ يَسْرُونَ وَلَا يَعْدُّونَ
وَلَا تُصْدِقُهُمْ إِذَا حَدَّسُوا
فَلَاهُمْ مِنْ عَهْدِهِمْ يَكْنِسُونَ

ولأنّ العلامة المغربي ديوان كامل جرى فيه على هذا الالتزام وسمّاه « اللزوميات »
ومن قصائده في هذا الديوان قوله :

خَلُوتَ مَرِيضَ الْعُقْلِ وَالدِّينِ فَالْفَقْتِي
فَلَا تَأْكُلَنَّ مَا أَخْرَجَ الْمَاءُ ظَلَّمًا
وَدَعَ ضَرَبَ النَّحْلِ الَّذِي بَكَرَتْ لَهُ
فَمَا أَحْرَزَتْهُ كَيْ يَكْسُونَ لِغَرِّهَا

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعوة مللي لو كانت تامةً كلَّ
ال تمام . كما إذا تكرر مثل أبيات النساء وجنوب المندلية ، واستمر المحسن الفظي

(١) اللعن : سواد مستحسن في يابان الشنة . والقبس : النار . والميس : البخت .

(٢) يكتبون : من الملوبة . وشنعا : يمرّون .

(٣) الفريض : الحم الطري . والضرب : العسل . والنتائج : العطاء والكرم .

نفسه من أول القصيدة إلى آخرها ، أو توالٍ الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدٌ ولبن وغيرها ، لأن النغمات تبلو عندئذ رتيبة يعلّمها السمع .

ثم إن الموسيقا في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والمدلول عليها ، ولا يتلامع مع هذا التغيير أن تكون المساواة في النغم رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلّما ترجم في الشعر القديم نفسه . وما نجد له في ذلك الشعر قليل ، ولذا فإن الحملا على الوزن القديم في الشعر العربي — من هذه الناحية — غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وإنما نجد في الحقيقة تويعاً في الموسيقا وفي معاني الإيماء الموسيقي ، ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب :

١ - اختلاف التمهيلات : ذلك أن التمهيلات التي يستكتون منها كل بحر في الشعر العربي لا تظل هي هي في كل أبيات القصيدة المنظومة على ذلك البحر . فالشاعر حرّيته في نقصها أو التصرف فيها ، أو تسكين متحركها ، على نحو ما هو مقرر في علم المروض ، في الزحافات والعلل .

فمثلاً « فاعلان » في المفيف تصبح « فعلىان » في حشو البيت ، وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فعْلان » بسكون العين ، أي « مفعولن » في آخر البيت . و « متفاعلن » في البحر الكامل قد تصير « متفاعلن » بسكون التاء ، في حشو البيت ، أو « متفاعل » بسكون اللام . أو « مُتَّعاً » في آخر البيت . ولا نطيل في تفصيل ذلك فقد سبق بيانه في كل بحر من الأبحار الشعرية الستة عشر . ونذكر هنا مثلاً لذلك قول شوقى :

هَمَّ الْحَيَاةِ وَخَلْقَاهُ ذَلِيلًا وَبِحُسْنِ تَرِيرِ الزَّمَانِ بَدِيلًا أَمَّا تَنْهَىَتْ ، أَوْ أَبَا مَشْغُولًا	لَيْسَ الْيَتَمُّ مِنْ النَّهَى أَبْسُوهُ مِنْ فَاصَابَتْ بِالدُّنْيَا الْحَكِيمَةُ مِنْهُمَا إِنَّ الْيَتَمَ هُوَ الَّذِي تَلَقَّى لَهُ
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً، ووسطاً، وختاماً، على
الشكل التالي، مع أنها من بحث واحد:

مستعمل متفاعل متفاعل	مستعمل متفاعل متفاعل
متفاعل متفاعل متفاعل	متفاعل متفاعل متفاعل
مستعمل متفاعل مستعمل	مستعمل متفاعل مستعمل

٢ - اختلاف حروف الكلمات، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض، في البيت، ما بين حروف ساكنة، وحروف مد طويلة، وحروف لين. وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مقدمة هذا البحث.

وهذا الاختلاف الصوتي ينبع الموسيقى، وينبع معاني الإيماء الموسيقي في الوزن الواحد. وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفاده إيجابية، أنت من وعبيهم تحصانص أصوات الكلمات وعيّاً يكاد يكون لا شعورياً، لعمق دراستهم اللغوية، ورهافة إحساسهم. وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن تحصانص الكلمات - من هذه الناحية البعلمية - لم تدرس في العربية دراسة متهجدة يُعتقد بها^(١)، على حين يعني بهذه النراة التقاد في الغرب، ولها في نتاج كتابهم وشعرائهم أثر عظيم.

ونضرب مثلاً للإيماء بحوس الأصوات قول أبي العلاء المعربي في مطلع قصيدة يخاطب صاحبيه:

علّلاني فلن يُضْنَ الأماني فتَبَيَّنَ ، والظلامُ ليس بفاني
فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول «علّلاني» يناسب شكله إلى صاحبيه
من نضوب آماله، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد.

(١) وقف قناد العرب على بعض التصالص الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها، ووسى البلاشيون ذلك «تأليف اللغة المن» وهو أن تكون الأنماط لائقة المن المقصود ومتتبعة له، فنثامة، لورقة، بزالة أو حلوة... والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية أهمية كبيرة، وكذلك النقد الحديث، أعني ناحية الإيماء بحوس الأصوات. التركيب المطراز ليس بن حمزة ١٤٤/٢ والنقد الأدبي الحديث ١٤١-١٤٠.

« فَتِيشَتْ » لتحاكي معنى انقضاء الآمال ، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « ليس الأماlesi » .

والكلمتان الأخيرتان يعتقد فيما الصوت ليحدث تضاد في النطق بينهما وبين « فَتِيشَتْ » . ففي الشطر الثاني يدل اقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المد في كلمتي « الظلام » و « بِقَانِي » ، ليوحى الصوت لإيماء قوياً بأن هذا الظلام متبدلاً لا نهاية له .

ويصدق ذلك أيضاً على قول عباس محمود العقاد حين نقل جثمان معد زغلول إلى ضريحه :

اعْبُرْ الْقَاهِرَةَ الْيَوْمَ كَمَا
لَفَظَتْ فِي أَرْضِهَا عَابِرَةَ
كُنْتَ تَقْسَاهَا ، جُمُوعًا وَنَظَامًا

وَكَذَا قَوْلُ أَحْمَدْ شَوْقِيْ فِي مَطْلَعْ سِينِيَّتَهُ الْأَنْدَلُسِيَّةِ ، وَهِيَ مِنْ الْبَحْرِ التَّحْفِيفِ :
اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
وَصِيفَا لِي مُلَادَةَ مِنْ شَبَابِ
سِيَّنَةَ حَلْوَةَ ، وَلَدَةَ خَلْسٍ (١)

ففي البيت الأول ، وفي صدر البيت الثاني ، تكثر حروف المد . وشوفي فيما يصور معنى قريباً مسن معنى بيت أبي العلاء السابق . ولكن في عجز البيت الثاني ، ثم في البيت الثالث ، تتواли الكلمات خالية ، أو تكاد ، من حروف المد ، مع كثرة حروف الصغير ، لأنها يصف فتره حلوة أسرعت في سيرها كأنها سيدة نائم .

وقد ذكرنا أن هذا الإيماء - باختيار الألفاظ ملائمة المعنى في تواليها وفي جرسها - أثر لتمكن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيماء يكاد يكون لا شعورياً .

(١) الملاوة : البرحة من النهر . والصبا : دمبع ثوب من الشرق . والستة ، بكسر السين : النساء . والخلس : مصدر خلس الشيء إذا أخله في نهزة وعراقة .

ولأنما خربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقاً الشعر في القصيدة القدمة ليست جدّاً رتيبةٍ بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يُتوهم .

والأمر في هذا التبريع الموسيقي — كما ترى — لا يقتصر على الحروف ، وما لها من إيماء في جرس أصواتها ... وإنما يتعداها إلى الكلمات نفسها ، بل إلى الجمل والبراكيت في كل بيت من أبيات القصيدة . وفي الشاعر المطبوع حاسة خاصة ، تفرز له الألفاظ تلقائياً ، وتميّز بعضها من بعض ، وتقدم له منها ما يوافق المزاج الشعري ، ويقوم بنور أساسي في إيقاع البيت وما فيه من موسيقاً ونغم .

فمثلاً : القلب والقواعد ، والبليد ، والصلدر ، والثغر ، والريق ، من ألفاظ الشعر ، بخلاف : المخ ، والحلق ، والأضراس ، والمعدة ، والأمعاء ، والطحال .

والورد ، والنسرين ، والرجس ، والريحان ، والسومن ، والياسمين : من ألفاظ الشعر ، بخلاف النغم والخيطي (١) .

على أن الشاعر الأصيل قد يستطيع ببراعته أن يجعل اللحظة شعرية ، وإن لم تكن في أصلها كذلك ، وربّ كلمة لا تستويها الأذن في مقام ، تحسن وتحلو في مقام آخر . من ذلك مثلاً كلمة (أيضاً) التي تحشاها كثير من الشعراء فيما ينظمون ، والحقها تقاد بالفاظ العلماء والمصنفين ، ولكن بعض الشعراء غامروا في ذلك ، وجاؤوا بذلك الكلمة في أمكنة ملائمة ، نالت القبول والرضا ، كقول الشيلي في مناجاته للحمة :

فبكانى رأيـتـا أرقـيـنـي	وبـكـاهـا رـيـتـا أـرـقـيـنـي
ولـقـدـ تـشـكـوـ فـمـاـ أـفـهـمـهـاـ	غـيـرـ أـنـيـ بـالـجـسـوـيـ أـعـرـفـهـاـ
	وقـولـ شـاعـرـ آـخـرـ :

أـقـولـ هـاـ :ـ بـتـخـلـيـتـ عـلـيـ يـقـظـيـ	فـجـوـدـيـ فـيـ النـاسـ لـيـسـتـهـامـ
قـالـتـ لـيـ :ـ وـصـيـرـتـ تـنـامـ أـيـضـاـ	وـتـطـمـعـ أـنـ تـرـانـيـ فـيـ النـاسـ ؟

(١) انظر كتاب «الشعراء وإنشاد الشعر» ١٥٦ .

والشيء بالشيء يذكر ، فهناك ألفاظ وعبارات اشتهرت قداوها في علوم وصناعات بعینها ، وأخرى ألفتها الناس في مقام الجدل والمناقشات ، ولم يألفوها لدى الشعراء ، ترجمة القلوب إلى القلوب ، وتنقلة موسيقاً المعروف والألفاظ إلى الآذان . فقد روي أن شاعراً أنشده بعضهم قصيدة أولاً :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين قدیهمَا والبالي

فما سمع هذا المطلع حتى صاح : هذا شعر فقيه . فقيل له : نعم ، فكيف عرفته ؟ قال : فضحته عبارته : « ما الفرق » فهي من كلام الفقهاء .

وقد تقرأ بيأ من الشعر فتجده صحيحاً من حيث الوزن العروضي ، لم يخرج عمّا قرره علماء هذا الفن ، ولكنك مع ذلك ترى موسيقاه قليقة ، لا ترتاح الأذن إليها ، ولا يلذّها سمعها . وشاهد ذلك كثيرة في الشعر القديم نفسه ، مما يختلف وقته على النفس والأذن ، ويتفاوت خفة وثقلاً ، من ذلك قول عمرو ابن كلثوم :

قيراعُ السيف بالسيوف أحلنا بأرضِ برّاح ذي أراكِ وذي أثر

وقول أمي القيس :

الآربَتْ يسوم لِكْ منهُنْ صالح ولا سِيمَا يومْ بِسْدارَةِ جُلْجُلْ

وقول الشاعر الأموي سليمان بن قنة :

مررتُ على أبيات آلِ محمدِ فلم أرَهَا كعهدِها يومَ حُلتِ

ونترك للقارئ أن يكتشف بنفسه الموضع الذي أخلت بانسجام الموسيقا ، وتناسب الوزن والإيقاع في هذه الأبيات .

٣ - الإلشاد (فن الإلقاء) : وهو سبب ثالث يتم به التشويغ في داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ويقصد به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى . وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » .

والإنشاد يقتضي الضغطَ على بعض المقاطع والكلمات في خلال البيت ، وطولَ الصوت في بعض الكلمات ، وقصره في الأخرى ، وعلوَّ الصوت أو انخفاضه . وكل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات ، وصلتها بنفس صاحبها ، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملة إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتقطير والرنين من العناصر الرئيسية والصفات الأصلية التي تزدان بها لغتنا العربية .

ويidan ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياساً كثيراً ، على حين أن هناك مقاييس «كيفية» لما تأثير كبير في كثبات حروف الكلمات وموسيقىها ، منها درجة الصوت علوًّا وانخفاضاً ، ودوار الصوت طولاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوةً وضعفًا ، ثم نسبة ورود الصوت كثرةً وقلةً وأثره الإيقاعي .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية يُستنطق بمقاطعها على مواء وهي منفردة ، فإن الكلمات في الجمل - وبخاصة في الشعر - تقتضي نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتسع موسيقىها . فيحسن المرء في بيت أبي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في عجزه ، في كلمتي : «الظلم» و «بغافي» .

وكذلك في قول ابن الرومي وهو يصف المغنية «وحيد» وامتداد صوتها :

مَدَّ فِي شَأْوِ صُوتَهَا نَفَسٌ كَافٍ - كأنفاسِ عاشقِهَا مَدِينَةٌ

فأنت تشعر - وتلاحظ أيضاً - أن حرف المد: الألف والياء يترددان كثيراً في هذا البيت ، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلاً ، حتى تصبح الحاجة ماسةً إلى أن تمد صوتك بذلك الحرفين وأنت تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت أو يسيء إلى موسيقاه أو ليقاعه ، بل يزيد بذلك كله جمالاً وبهاءً وحسن تعبير .

وحق لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثيل موسيقا الأبيات مختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقا الشعر تظل خاصيةً من خصائصه ، همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنوع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإليات ، والتأني ، والأمر ، والنهي ، والاستجابة ، والدشاء ، وما إلى ذلك .

أنشد ، مثلاً ، هذه الأبيات الوجданية من قصيدة المنبي في هجاء كافور ، وقد نظمها حين أقبل عليه العيد وهو في حالٍ شديدة من اليأس والغضب والألم :

عیدٌ أیٰسَةٌ حَالٌ عِدَتْ يَا عِيدُ ؟	بِمَا مَضِيَّ ؟ أَمْ لَأْمَرْتِ فِيكَ تَبْحِيدُ ؟
أَمَا الْأَجْبَتَةُ فَالْأَلِيدَاءُ دُونَهَمْ	قَلِيلٌ دُونَكَ يَسِداً ، دُونَهَا يَسِداً
لَمْ يَتَرَكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدِي	شَيْئاً تَبَيَّنَهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ
يَا سَاقِيٌّ ، أَخْمَرُ فِي كَوْوَسِكَمَا ؟	أَمْ فِي كَوْوَسِكَمَا هَمْ وَتَسْهِيدُ
أَصْخَرَةُ أَنَا ؟ مَالِي لَا تَحْرِكَنِي	هَلِي الْمُسْدَامُ ، وَلَا هَنِي الْأَغْارِيدُ
إِذَا أَرَدْتَ كُبْتَ الْتَّسْوِينِ صَافِيَةً	وَجَدْتَهَا ، وَحِبْبُ النَّفْسِ مَفْقُودٌ
مَاذَا لَقِيتُ مِنْ الدُّنْيَا ؟ وَأَعْجَبُهُ	أَنِي بِمَا أَنَا بِكَ مِنْهُ مَحْسُودٌ

تجدد أن موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتتنوع موسيقا الإنشار ، مع احتفاظ الوزن والإيقاع ، فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تشغيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من آفراهه . وتقسيم العمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقا بتتنوع الإنشار وصيغة صيغة خاصة . ويتم هذا التنوع ، لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافق التفعيم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحافظ بظاهر تغير وجدة في داخل وحدتها . وهذه الظاهرة رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحتها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .



ولا يقتصر الأمر في موسيقا الشعر على العناصر التي فصلنا القول فيها آنفاً ، بل يتجاوزها إلى أمرين آخرين هما صلة قوية بموسيقا التصليلة وزناً وإيقاعاً ، وهذا ما دعا بعض الباحثين المعاصرين⁽¹⁾ إلى أن يقفوا عندهما ، ويعتلوا ارتباطهما بالموسيقا الشعرية :

(1) من مؤلف سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ٩٠ - ٩٤ وعبد الله الطيب في « المرشد إلى فهم آثار العرب » ، وعبد الحميد الراغبي في « شرح تحفة المخليل » . ولكن هذا الأمر لم يستوف به .

— أوهما : الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه . أي بين موقف الشاعر في معانٍه وعاطفته ، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه .

ولا ريب أن لبحور الشعر وأوزانه أثراً في الأداء ، وفي موسيقا العبارة ، وفي قوة الأسلوب . فقد كان ابن العميد يرى أن الشعراء المحدثين لا يحسنون القول من بحر المديد ، وأن على الشاعر أن يتخيّر للمعنى الذي اعتمدته وقصده ، أحسن وزن يلائمه ، وأحسن قافية⁽¹⁾ .

وكتّابنا على البحور الشعرية ، نبيّن جملةً من الموضوعات والمقامات التي يصلح لها البحر أو يكرّر فيها ، ونورد بعض الإشارات التي توضح استعمال البحر لدى الشعراء ، كثرةً وقلةً ، وما يناسبه من المعانٍ والأغراض والصور . ولكن هذه المخطوطة — على كل حال — لا تزال تحتاج إلى مزيدٍ من التحرير والدراسة ، لأن القسماء من شعراء العرب لم يتخلّوا دائمًا لكل موضوعٍ من الموضوعات وزناً خاصًا أو بحراً خاصاً من بحور الشعر ، فكانوا يمتحنون ويختبرون ويتعلّمون ، في كل البحور أو معظمها ، فالمعلمات مثلاً تكاد تتفق في معظم موضوعاتها ، ومع ذلك نظمت على عدة بحور هي : الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والوافر ، والكامل . والرأي في «المفصليات» جاءت من الكامل ، والطويل ، والبسيط ، والسريع والخفيف ...

والامر بعد ذلك للشاعر : فقد يقع على البحر ذي التفاصيل الكثيرة في حالات الحزن ، لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه ، محباً كسان أم رأياً ، أو الملاعة موسيقاً لأغراضه الجدبية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إلى ذلك ، وهذا كانت البحور الغالية في الأغراض القديمة هي : الطويل والكامل والبسيط والوافر .

وقد تتعلّم النّسخ أو تطرب لداعٍ ملائجيٍّ ، فتلتجأ إلى البحور المجزوّدة ، أو إلى مثل الخفيف والمقارب والرمل ، كقول أم السُّلَيْلِكْ ترني ولدك :

طاف يتبّني تجْسُرَةَ
من هَلَالِكْ فَهَلَكْ
والمُسَايِّرَا رَصَدَهُ
الفتى حيث مَسَكَ

(1) الشعراء وإنشاد الشعر . ١٠١

لقى لم يكْ لكْ؟ حين تلقى أجتكْ غيرِ كدْ أمتاكْ	أي شيء حسنه كل شيء فسائل طلاق دللت في
------------------------------------------------------	---------------------------------------------

وليس هذا سوى تقرير يحمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحري ، بعد ذلك ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد ، بما يصبّ فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص . وربما وجد الشاعر نفسه مسوقاً في نظمه إلى بحري شعري ، مصادفةً من غير قصدٍ إليه ، أو تقييب عنه ، لا فرق عنده بين موضوع وأخر . فلاشون مثلًا ثالث قصائد على البحر الوافر مختلفة المواضيع ، أولها في نكبة دمشق ، وهي حماسية ثورية . والثانية « بعد المغى » وطابعها الحنين والقلق ، والثالثة قصيدة في قوت عنخ آمون ، وطابعها حزن ونبرم .

— والأمر الآخر الذي يرتبط بمسمى القصيدة أو البيت : هو كلمة القافية ولا سيما الروي (١). والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظرائها في اللغات الأخرى، من حيث تاحيتها : الدلالية و الموسيقية معاً . فبعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هوميروس مثلاً . وفي الفرنسية والإإنكليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي القافية المتواالية — وتسمى أيضاً : المتعاقبة — أو مع الثاني لما بعده وهي القافية المتراوحة ، وتسمى أيضاً : المقاطعة ، على حين أن القافية في الشعر العربي القديم تسير على نمط واحد ، من لزوم ما لا يلزم ، أو بدونه ، كما سبق أن شرحنا .

ومثال القوافي المتقاطعة قول أحد الشعراء المعاصرين :

سَقَ لَمَّا أُوجَدَ الْحَنْ لَكَ ، إِذْ أَلْقَاهُ فِي قَلْبِي إِرَادَتِهِ بِلَا مَعْنَى لَكَ أَوْ أَحْبَبْتُ مَا ذَنَّى ؟	أَرَادَ اللَّهُ أَنْ نَعْشَرَ وَأَلْقَى الْحَبْ فِي قَلْبِي إِرَادَتُهُ ، وَمَا كَانَتْ فَإِنْ أَحْبَيْتَ مَا ذَنَّبْتُ
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(١) لم نخسر من في كلامنا هنا على الدقة العلمية في التمييز بين القافية والروي ، لأن المقام يستلقي هنا التساهل ، وطبيعة البحث تسوق إلى ذلك .

ولكلمة القافية والروي قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرار الروي يزيد في وحدة النغم . ولدراسة القافية في دلالتها أهمية عظيمة ، فكلمات القافية — في الشعر الجيد — ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مخلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المخلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يؤتي بها لتنتمي البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسد غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها .

وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها ظهر تباينها قوةً وضيقاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . ومن هنا تعلم أن الشاعر مطالب باختيار القوافي المخففة الظل ، الخلوة النغم ، العذبة الرنين . فإن حظ جودة القافية — وإن كانت مفردة — أرفع من حظ سائر البيت وهي قوام الشعر ولماكه ، وأظهر سماته ، وأشرف أجزائه . وهي أيضاً شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية(1) .

ومن ثم ذكروا للقوافي عيوباً كثيرةً ، تجعلها قبيحةً في الأسماع ، بل إنها تذكرها سكناً ، منها مثلاً التخت . فقدر روي أن ابن الرقيات أشاد عبد الملك بن مروان قوله :

إِنَّ الْمَوَادَّ بِالْمَدِينَةِ قَدْ أُوجَعْتَنِي وَقَرْعَنْ مَرْوَةَ
وَجَبَّتِنِي جَبَّ السَّنَامِ وَلَمْ يَرْكَنْ رِيشَأَفِي مَنَاكِيَّهُ(2)
فقال له عبد الملك : أحسنت ، لو لا أنك خنت في قوافيك .

ومن ذلك : الاستثناء ، وهو ألا يكون القافية فائدة إلا كونها قافية فقط ، فتخلو حينئذٍ من المعنى ، كقول عادي القرشي :

وَوُقِيتَ الْحُشُوفَةَ مِنْ وَارِثٍ وَ لِأَبْقَاكَ صَالِحًا رَبُّ هُودَ
فإنه لم يأت هود النبي ههنا معنى إلا كونه قافية .

(1) انظر : الشراء وإنشاد الشعر ، ص 113 .

(2) قرع : دق وضرب . والمروة : الحجر الأبيض البراق يورى النار . كناية عن إضعافه وترويه . والجب : القطع .

وليس هناك من قاعدة تربط كلمات القوافي ورويיתה ب موضوع الشعر . والأمر في ذلك يشبه علاقة البحر ب موضوعات القصائد ، غير أنه لُحظ « أن القاف مثلاً قد تجود في الشدة والغرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب . وإنما هو قول إجمالي ، إذا صح من باب التغليب فلا يصبح من باب الإطلاق »^(١) لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاه ، تبعاً لحركاتها ، وللحروف والحركات قيلها .

وقد ظل المقامية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي عصرنا هذا لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما^(٢) .

○ ○ ○

تلخص هي الأركان التي تقوم عليها موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية ، قديماً وحديثاً ، منذ الجاهلية حتى اليوم ، وقد فصلنا في جوانب تلك الموسيقا الشعرية ، وما فيها من تنوع ، وكل ذلك معانٍ الإيحاء الموسيقي في مختلف مظاهره ، التي تجعل من القصيدة وحدة موسيقية ، ولكنها ليست ريبة الإيقاع والأنغام ، ولا ثابة الألحان ، شأنها في ذلك شأن القطعة الموسيقية التي تزلف في جملتها وحدة تامة ولكنها في الوقت نفسه لا تجري في أنغامها على رتابة ثابتة لا تغير ، ولا مجتها الأذن ، وتفوت منها النفس .

وقد تعاونت على ذلك عناصر ثلاثة أجمع عليها الباحثون والقاد بلا جدال ؛
تلخصها هنا تذكيرآ :

١ - اختلاف التفهيلات في حشو البيت وعروضه وضرره ، على نحو ما هو مقرر في باب الرحافات والعلل ، من علم العروض .

(١) مقدمة البايزاد ، البستاني ، وهو يقول إنه توصل إلى هذا الرأي نتيجة لطول النظر والمقارنة في قصائد الشعراء .

(٢) كان جيل اصحابنا في الصفحات السابقة عمل ما تضمنه كتاب « النقد الأدبي الحديث » لمحمد غنيمي ملان ص ٤٦٨ - ٤٧٧ ، وجعلناه أساساً للبحث في موسيقا الشعر العربي ، يتصرف يسر . إلا أنها أفيينا البحث بزيادة من التوضيح والأمثلة ، مستعينين على مصادر أخرى مثل : الفقة الشاعرة ، وموسيقا الشعر ، والشعراء وإنشاد الشعر ، والعروض الواضح ، وكثيل البيان والشعر

٢ - الاختلاف الصوقي في حروف الكلمات من جهة ، وأثره في تنوع الموسيقا وفي معانى الإيماء الموسيقي في الوزن الواحد من جهة أخرى ، وما يتبين في ذلك من براءة في استخدام الألفاظ والجمل الملازمة لمعانى في تواليها وفي جرسها أو همسها .

٣ - الإنشار ، أو فن الإلقاء ، وتعنى بذلك مراعاة المعنى والنبر واللهجة عند قراءة القصيدة أو إنشادها ، أو تمثل هذا كله عند القراءة الصامتة ، لما له من أهمية في التنوع داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

يضاف إلى ذلك عنصران آخران لا يزالان موضع جدالٍ ويبحث ونقاش ، وهما :

١ - الربط بين موضوع القصيدة والبحر الشعري الذي نظمت عليه .

٢ - القافية والروي ، وما لها من ناحية دلالية أو موسيقية في القصيدة .

وهذه الدعائم الخمس إذا اجتمعت كلها في القصيدة ، ونسجتها يد صناع ، وصيّبها فكر مهذب ، في بودرة بارعة ، وذوق مرتفع ، وموهبة أصيلة ، بلغت الموسيقا الشعرية عدالتاً كاملاً في القصيدة ، وكان الشعر مرققاً تشربه النفس ، ويقبله الطبع ، وتهتز له المحتياجات والحوائج .

ولعل القدماء رأعوا ذلك كله أو بعضاً منه حين جعلوا الشعر طبقات ، وقسموه إلى خمسة أقسام (١) :

١ - مرقض ، كقول أبي جعفر طحة ، وزير سلطان الأندلس :
والشمسُ لا تشربُ خمرَ الندى في الروضِ إلاَّ منْ كُووسِ الشقيقِ

٢ - ومُطرب ، كقول زهير :
تراء ، إِذَا مَا جَشَّهُ مَهْلَلاً كأنك تُعطيه الذي أنت سائله

٣ - ومقبول ، كقول طرفة بن العبد :
ستُبُدِّي لِكَ الْأَيَامُ ما كُنْتَ جَاهِلاً وبأنيك بالأخبار من لم تُزُودِ

(١) المستطرف للأبيشيبي ٢ / ١٩٢ .

٤ - و مسموع ، مما يقام به الوزن دون أن يتجه الطبع ، كقول ابن المعتز :
سقى «المطيرة» ذات الظل والشجر و «دَيْرَ عِبُودُونَ» هطّال من المطر^(١)

٥ - و متوك ، وهو ما كان كثلاً على السمع والطبع ، كقول المنبي :
فَلَقْمَكْتُ بِالْهَمِ الَّذِي قَلَقَلَ الْحَشَأَ قَلَاقِلَ عَيْسِيَ كَلْهُنَ قَلَاقِلَ^(٢)

ويختصر التذكير هنا بأن الوزن أمر أساسى في القصيدة العربية التقليدية ، لا محيد عنه ، ولا سيما الالتزام بعدد التعديلات التي تنظم الأبيات في كل قصيدة ، بحسب البحر الذي يتمتع به الشاعر . ولا أهمية بعد ذلك للعناصر الأخرى ، أو للواعي البحمال ، في نظر علماء العروض الذين يتمسكون بقواعد هذا العلم ، ويتشددون في تطبيقها .

ذكرت ذلك لأننى أتقل منه إلى اختلاف الناس ، من أدباء ولقادِ وباحثين ، في تعريف الشعر ، وبيان أركانه وعناصره ، وتحديد مظاهره حتى ليصعب اتفاقهم جميعاً على تعريف جامعٍ مانع ، أو أركانٍ وعناصر تحوز كلها الرضا والقبول :

ففريق يرى أن الشعر ليس بالوزن وحده ، ولا بالمعنى والصور الموحية ، ولا بالصناعة المروضية والموسيقا الإيقاعية ، والعاطفة المتقدمة ، ولا بالتركيب العذبة والألفاظ الخلوة ، وإنما هو جماع ذلك كله ، مُتلاحمًا في وحدةٍ عضوية لا انقسام فيها .

وفريق آخر لا يعتمد بالوزن البتة ولا يجعله شرطاً أساسياً في الشعر ، بل همه الإيقاع الموسيقي ، والرنة الشعرية ، والانطلاق الحرّ ، والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة و بلا قيد ، والربط بين الانفعال النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعانٍ ...

وحججة هؤلاء أن العرب — أو بعضهم — لا يختصون الشعر بالمتلظوم ، وأن الشعر عندهم قد يكون متثراً ، بدليل أنهم لما سمعوا الرسول (ص) يتلو عليهم آيات

(١) المطيرة : قرية من متزهات بنداد وسامراء . دير عبودون : هو في سامراء ، قرب المطيرة .

(٢) قلقلة : حركة . العيس : الإبل . والقلق : الخلاف . ولمعنى : أني حركت — بسبب الهم الذي سرّك نفسك — [إلا خفاها] في السير ، فسافرت غير مدرج بالمقام الذي يلحقني فيه الضيم .

ربه قالوا : إنه شاعر ، مع أنهم يَرَوْهُنَا خالية من الوزن والتفقية ، حتى قال قاتلهم ، وهو الوليد بن المغيرة حين سمع شيئاً من القرآن الكريم :

« فماذا أقول فيه ؟ فوالله ما منكم رجل أعلم مني بالشعر ولا يَرَجِعُه ولا يقصيهه ولا يأشعار الحزن ». والله ما يشبه الذي يقوله شيئاً من هذا . والله إن لقوله لخلافة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن له يحيطه ما تختنه ، وإن له يعلو وما يُعلَّى » .

ولو كان الشعر عندهم قائماً على الوزن والقافية فحسب ، لعرفتهم القرآن خطأ رأيهم . ولكنه لاكتفى في الرد عليهم بقوله : « وما هو بقول شاعر » .

ومن ذلك أيضاً ما روي عن الأصمعي أنه قال : قلت لبشار بن بُرْد : إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة^(١) . فقال : أنا علمت أن المشاور بين إحدى الحُسْنَيْن : بين صواب يفوز بشرته ، أو خطأ يشارك في مكروره . فقلت له : والله أنت في كلامك هذا أشعر منك في أبياتك .

ويرى هذا الفريق أن المنظوم سمي شعراً لا لأنه ذو وزن وقافية فحسب ، بل لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعنصر الإبداع ، وإن شئت فقل إن العرب في الغالب لا تنظم الكلام إلا شعراً . وبهذا يمكن التوفيق بين التعريفات الحديثة للشعر وتعريف المتقدمين له^(٢) .

وفريق ثالث لا يعتقد إلا بالوزن وحده ، ويراه المقوم الأساسي للشعر ، انطلاقاً من تعريف القدماء له من أنه « قول موزون مقفى ، له معنى » وكان هذا التعريف — ولا يزال — مثار جدل عنيف ، ونقاش حاد . وأصحاب هذا الرأي معظمهم من علماء العروض الذين يدورون دائماً في تلك الأوزان والتفعيلات ، والأعaries والأضرب ، ويحبوسون في م Bates الرحافات والعلل ، وعثرات الفرائر والخوازات ...

(١) بيرد قول بشار :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستئن
ولا تجعل الشوري عليك خضاضة
فريشُ الخواقي قسوة للقوادم
وما خيرٌ كفريْ أمسكَ الغلُّ أختها

(٢) النظر كتاب « سر الشعر » ٨٦ - ٨٨ .

وأدى ذلك كله إلى اختلاف الناس في تعريف الشعر ، تبعاً لأنذواقهم وثقافتهم ، حتى أدخلوا في الشعر ما ليس منه ، تارة ، وتقصوه ما هو منه تارة أخرى .

وكان من نتائج ذلك أيضاً أنهم فرقوا بين نوعين من الكلام الموزون هما : الشعر ، والنظم . وأرادوا بالنظم ذلك الذي خلا من الشعور والخيال والعاطفة وما إلى ذلك من عناصر الحمال ، واقتصر على الوزن والتلفظ فقط ، فهو لا يثير في نفسنا أية نشوة أو ذكرى : كشعر المناسبات العارضة ، والشعر التاريخي ، وما نظم على بعض شواهد القبور ، وشعر التكبير والتملّق ، ومعظم أشعار العلماء ، ولا سيما الفقهاء والنحاة . ومنه أيضاً شعر المتنون العلمية : من نحو وصرف وبلاحة ، وما إلى ذلك مما يفيد حفاظ هذه المتنون وخدمهم ، كألفية ابن مالك في النحو ، وألفية السيوطي في الحديث ...

فمن الذي يقول عن البيتين التاليين إنهما شعر ، وقد حصر فيهما «النظم» أنواع «ما» في الاستعمال والإعراب :

شَاحِلٌ «مَا» عَشْرُ ، فَلَانْ رُمِّتَ حَسْرَهَا
سَتَقَهُمْ شَرْطَ الْوَصْلِ ، فَاعْجَبَ لِنُكْرِهِ بِكْفٍ ، وَقَنْيٍ زِيدَ ، هِيَاتَ مَصْدَرًا
وَمِثْلُ ذَلِكَ قُولْ «نَاظِمٌ» ، آخِرُ في تعريف الخبر والخبر ، وَهَمَا مِنَ الرِّحَافَاتِ
المزدوجة التي تقع في حشو الأبيات الشعرية :

وَالظِّيُّ إِنْ يُصْحِبَ بِخَيْرٍ : خَبْلٌ ، وَإِنْ يَأْصِمَارِ فَذَلِكَ الْخَرْزَلُ
فمثل هذا الشعر لا يقصد منه إلا حفظ الألفاظ والمصطلحات ، وضبط الأصول والقواعد
في عبارات جافة ، وكلمات مرصوفة رصناً عجيناً بلا رابطة من نسب أو قرابة في
كثير من الأحيان ، وهي «كلام موزون مقتضى» فحسب ، لا يثير عاطفة ، ولا
يحرّك عقولاً ، ولا يحاتق في سماء الخيال والإبداع . ومِلَاكُ الأمر هو في مثل قول
شوي :

وَالشِّعْرُ إِنْ لَمْ يَكُنْ ذَكْرِي وَعَاطِفَةً ، أَوْ حِكْمَةً ، فَهُوَ قَطْبِيْعٌ وَأَوْزَانٌ
أَوْ كَمَا قَالَ الزَّهَّاوى :

إِذَا الشِّعْرُ لَمْ يَهْزُكْ عَنْدَ سَمَاعِيهِ فَلَيْسَ خَلِيقاً أَنْ يُقَالَ لَهُ شِعْرٌ

فالشعر الحقيقي إذن هو الذي يثير الذكريات ، ويحرك العواطف ، وينبر الحكم النابعة من التجربة الصادقة والشعور الحي ، وهو الذي يهزك هزاً لدى ساعده ، ويزيدك على الإنشاد حُسناً ؛ كما تقرأ في قول أبي الحسن المخرمي القير沃اني من قصيدة المشهورة :

أَفْيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ أَسْفَلُ الْبَيْنِ يَرْدَدُهُ خَوْفُ الْوَالِشِينِ يُشْرِدُهُ فِي التَّوْمِ فَعَزَّ تَصْيَّدُهُ أَهْسَاهُهُ وَلَا أَتَبْتَدِهُ سَكَرَانُ الْحَاظِي مُغَرِّبِهُ وَعَلَى خَدِيهِ تَسْوِدُهُ فَعَلَامُ جَفُونِكَ تَجْنِحُهُ فَلَعْلَ خَبَالُكَ يُسْعِدُهُ . . .	يَا لَيلُ ، الصَّبَّ مَنْيَ غَدُهُ رَقَدَ الشَّمَسُ ، فَأَرْقَهُ كَلْفُ بَغْرَازِ الْذِي هَيْفَ نَصَبَتْ عَيْنَاهِ لَهُ شَرَكَةُ صَنْمٌ لِلْفَتْنَةِ مُتَصَبِّ صَاحِبٌ ، وَالْحَمْرُ جَنِ قَمِيَهُ يَا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهِ دَمِيَهُ خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَ بِسَعْيِ بِاللَّهِ هَبِّ الشَّتَاقَ كَرَى
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ومن هنا تعلم أن « النظم » تسمية صحيحة لذلك الشعر الذي نظمت كلماته « في الوزن » كما انتظمت حيات العقد في السلك ، ولكن لا شعور فيها ، فهما جمبلان كاللؤلؤ ، ولكنها بارداً مثله أيضاً » وعلى هذا « ربما خرجنا على هذا التعريف - تعريف النظم - وعددنا من الشعر كثيراً من الكلام الجميل المشور ثثراً ، وأخرجنا من الكلام المنظوم كثيراً من الشعر كنظم الفقهاء والنحوة(1) » .

« والمقياس في التفريق بين الشعر والنظم يعود للفرق الأدبي بالدرجة الأولى . وهذا اللوق النحاسن - للتفرق بين الشاعر والنظام - يترتب بالإدمان على مطالعة الشعر الجميل ، واحتياج تلوجه واستساغته . ولا بد من يعاني الشعر أن يتندى « بالنظم » ، ويدرس قواعده وأساليبه ، ثم يرتقي فيشعر . والعلم الذي يبحث قواعد النظم يسمى : علم العروض(2) ; وهو ما درسناه في القسم الأول من كتابنا هنا إلى جانب علم القوافي ، على ما استقر عليه أمر هذين العلمين لدى القدماء :

(1) العروض الراشخ .

(2) المصدر نفسه .

ذلك أثنا في هذا الكتاب إنما نبحث في «علم» له أصوله وقواعديه وشروطه عند واضعيه ومستبطيه ، وهم اعتمدوا في ذلك على أشعار العرب الثقات ، شأنهم في ذلك شأن علماء النحو واللغة في الجمع والتصنيف والاستبطاط ...

ولهذا كان انطلاقنا منبثقاً من وجهة النظر العروضية الصرف ، وهي ميداننا الذي يجول فيه ، متباوزين تلك «الاعتبارات» التي تنظر إلى الشعر نظرات أخرى ، عامةً أو خاصةً ، والتي يجول أصحابها عادة في ميادين الأدب والنقد والبلاغة وما إليها ، مما يكون حماده الحس «النوي المفعول غالباً» ، لا الأساس العلمي العقلي . ولا خبر في ذلك ، ما دام لكل فنٍ أو علمٍ مجاله الذي يصوّل فيه بلا منازع أو منافس . والعلوم والأداب والفنون كلّتها يرقد بعضها بعضاً ، ويستمد بعضها من بعض ، في تسلّبٍ متفاوتة ، ودوائرٍ تضيق أو تسع .

ولم يغب عننا — ونحن ندرس على العروض والقوافي — أن الشّعر فن جميل كالرسم والنحت ، والتصوير ، والرقص والموسيقا ، ولكنه في الوقت نفسه «صناعة» أو «علم» وُضعت له أصول وقواعد مستمدّة من أشعار الفحول الذين تلّمذ لهم كبار الشعراء المحدثين في تواضع وأكبار ، لا متنكرين للنوي السبق ، ولا جاحدين لأصحاب الفضل .

للذلك كنا مقيدين فيما نكتب بقواعد يحرّص الشّادون في نظم الشعر على معرفتها حتى يجتبو أنفسهم المزاق والغرّات . ولو كنا نكتب في الأدب والتحليل والنقد ، لكان لنا بطبيعة الحال رأي آخر . غير «عروضي» على كل حال — في الشعر وأركانه ودعائمه . وما مثلنا في ذلك إلا كمثل عالم الرياضيات أو الفلك والقضاء ، لا نطلب منه أن يقدم «العلم» للناس ممزوجاً بخيالات الأدباء ، وتلوق المتعلّين ، وسجعات البديعين يدعوى تحبيب الناس فيه ، والإضاعات حقائق العلم ولم يعد «علمًا» بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة .

هذا كلّه ونحن مؤمنون بأنه ما كمل كلام موزونٍ بـ«شعر» ، ولا كل شعر هو كلامٌ موزون ، سواء أكان الشعر موروثاً تليداً ، أم كان طريفاً مشتهدناً . وليس هناك شعر قديم جيد ، أو شعر حديث مرذول ، بل هناك شعر جيد فحسب ، مهما كان عصره . ولا يجوز النظر إلى التقدم بعين الاحلاله للتقدّم ، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ،

بل ينبغي النظر – كما يقول ابن قتيبة^(١) – بعين العدل على الفريقين ، وإعطاء كل حظه ، و توفير حقه عليه . ولم يقصر الله الشعر « على زمن دون زمان ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشركاً موسماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجية^(٢) في أوله . فقد كان جريراً والفرزدق والأنطلي وأمثالهم يعدون مخدّرين .. ثم صار هؤلاء قدماء يبعد العهد منهم ، وكل ذلك يكون من بعدهم لمن بعدهنا .. فكل من أتي بحسنٍ من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضمه عندهنا تأخر قائله أو فاعله ، أو حداثة سنته ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمقدم أو الشرييف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمة .

عملنا إذن في هذا الكتاب ، من قبل ومن بعد ، يستند إلى علم له أصوله وقواعديه ، فمن حقّ هذا العلم علينا – ككلّ علم – أن تكون أمناء ونحن نعرض حقائقه ومظاهره ، مبتعدين عن كلّ تهويّم لا يقتضي وراءه ، وعن كلّ خيال لا حقيقة فيه . ونحن مضطرون إلى ذلك اضطراراً ، يفرضه علينا المنهج العلمي ، ويدعونا إلى أن نتغاضى عن أمور كثيرة لها أهميتها في الشعر ، من خيالٍ وصورٍ وعاطفةٍ وما إلى ذلك من أمور أشرنا إليها في مواضع سبقت . وأن نتغاضى كذلك عن أمور أخرى لأنّنا خلّها في حسابنا ، مثل : الوحدة التالية أو العضوية للقصيدة ، ووحدة البيت ، وهيكل القصيدة ، وعمود الشعر ، وما إلى ذلك من مصطلحات تقديرية ، أو بلاغية ، أو أدبية ؛ ولكل منها ميدانه وأصحابه .



(١) مقدمة « الشراة والشراة » ١٠ (ط . بيروت) .

(٢) المخارجي : الذي يشرف بنفسه . فهو شبيه بن يسروه « المصاوي » . والكلام الموسوع بين الأهلة هو لابن قتيبة .

التجديف في الموسيقا الشعرية

لدى المحدثين

ما زال جمهور الشعراء القدامى والمحدثين ينظمون زماناً طويلاً على البحور
الشعرية الموروثة التي اخترع الخليل أوزانها ، وحده — هو وتلميذه الأخفش — حدودها
وقواعدها ...

إلا أن ذوي التراثات التجديدية من الشعراء المحدثين ملأوا النظم على وتيرةٍ
واحدةٍ في القصائد ، وتقروا إلى مزيدٍ من التسريع والتجديد ، ورأوا أن حصر الأوزان
في عددٍ محدود يضيق عليهم مجالات القول ، بل يسدّ عليهم منافذه ، فراحوا يحدثون
أوزاناً أخرى جديدة لا عهد للشعر العربي بها ولا بعثلها .

وسار هذا التجديد الموسيقي في بدئه وثيد الخطأ ، كأنه يمشي على استحياء ، أو
يبلو خائفاً يترقب ، حتى اشتدَّ عوده ، ورسخت أصوله ، ووضعت له مصطلحات
ومسميات سارت جنباً إلى جنب مع مصطلحات الشعر التقليدي وإن لم تنسخ عنه
الصلاحيَّة تماماً ، بل بقيت مرتبطة به ، ومتفرعة عنه تفرع الأغصان من الشجرة . وهكذا
كانت يدور التجديد قديمة ، ظهرت غراسها منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ، ولا
يبعد أن يكون الخليل نفسه قد شهد تلك الغراس في بدء نموها وانضمارها .

إلا أن تلك الثورة التجديدية على الموسيقا الشعرية الموروثة لم تكن عارمة جارفة ،
بل كانت رفيقةٌ لينة ، إذ اقتصرت في الغالب على « الأوزان » ، « تارة » ، و « القوافي » ،
تارة أخرى ، دون غيرها من عناصر الموسيقا الشعرية ، التي وقفنا عندها في القسم الأول
من هذا البحث ، والتي بقيت كما هي ، ولم يتعرض لها أحدٌ من الباحثين أو القادة
بشيءٍ من التبديل أو التعديل .

لم يتجاوز الأمر إذن التجديد في الوزن — من حيث عدد التفعيلات ، وموضع
كلٍ منها في البيت — والتجديد في القافية ، من حيث التسريع في الرويَّات ، أو السير
فيها على نظام معين ، فكان للمولدين من ذلك ظواهر تجديدية بارزة أطلقها

شعراؤهم ، ثم نحت وازدادت على توالي الأحباب ، حتى اضطر أرباب علم العروض إلى تلوينها وإلحاقها بكتابهم مفردةً منعزلةً ، غير ناسين الإشارة إلى أن هذه الأوزان في رأي بعض العلماء العروضيات ليست من الشعر في شيءٍ .

ولعل أبي العناية (- ٢١١ھ) كان من أبرز أولئك الشعراء المجددين . فقد ذكر صاحب « الأغاني » أن أبي العناية جاء بأوزان طريقة لم يتقدهم الأوائل فيها ، حتى إنه لما سُئل : هل تعرف العروض؟ قال : أنا أكبر من العروض .

ومن أمثلة ذلك ما روي أنه قعد يوماً عند قصار ، فسمع صوت الميدقة ، فحكى ذلك في آياتٍ له ؛ منها :

للمَنْوِ دائِراً	تُبُدِّرْنَ صَرْفَهَا
هُنَّ يَنْتَقِبُنَا	واحِدًا فواحدًا

ونولدت كذلك أوزان جديدة عند فقيه آخر من أصحاب الشعر التقليدي منهم : سليم الخاير (- ١٨٦ھ) ومسلم بن الوليد (- ٢٠٨ھ) .

وما هو بسيط من هذا : آياتٌ أوردها صاحب العمدة قال : هو أشد الرجال حرجاً وزناً مشطورةً غير الفضول ، لاأشك في أنه مولد محدث ، وهو :

سَقِ طَلَّاً بِحُزُونِي	هَزِيمُ السَّوْدَقِ أَحْوَى
عِهْدُنَا فِيهِ أَرْوَى	زَمَانًا ثُمَّ أَقْسَوَى
وَأَرْوَى لَا كَنْتُ وَدُ	وَلَا فِيهِ أَصْنَوْدُ
لَمَّا طَرَقَ صَبَوْدُ	وَمِبَتَسِمَ بَتْرُودُ
لَسْنُ شَطَّ المَزَارُ	بِهَا، وَنَسَاتِ دِيَارُ
فَقَلَّبِي مَسْطَارُ	وَلِيَسْ لَهُ قَسَارُ
سَدِّنِيهَا ذَمَّوْلُ	جَلْتَفَمَةَ ذَكْسَوْلُ
إِذَا عَرَضْتَ هُجَسْوَلُ	تُقْصِسَرَ مَا يَطْلَوْلُ ^(١)

(١) حُزُونِي : موضع . المَزَاجُ : الرعد . الْوَدَقُ : المطر . أَحْوَى : أسود . لِتَزَارَتِهِ . كَنْتُوْدُ : تفتقر المودة والواصلة . اللَّسْوَلُ : الناقة السريعة . جَلْتَفَمَةَ : جسمة . المُبُولُ : المطمئن من الأرض .

وَهَذَا وَزْنٌ مُلْبِسٌ (مُفَاعِلُنْ فَعُولُنْ) : يجوز أن يكون مقطوعاً من مربع الوافر ،
ويجوز أن يكون من المضارع مقوضاً مكتوفاً ..

وَلَا رِيبٌ أَنْ هُنَاكَ أَثْلَاثٌ كَثِيرَةٌ مِنْ تَجْدِيدِ رُوَادِ الْمُؤْتَدِينَ وَمِنْ بَعْدِهِمْ ، اسْتَبْنَطُوهَا
أَوْ أَبْدِعُوهَا بِدَافِعِ الْحَاجَةِ إِلَى أَطْرُفِ مُوسِيقِيَّةٍ جَدِيدَةٍ ، وَلَا سِيمَا حِينَ تَوَطَّدَتِ الْأَوَّاصِرُ
الْقَافِيَّةُ وَالْمُوسِيقِيَّةُ بَيْنَ الْعَرَبِ وَالْفَرَسِ .

وَإِذَا تَبَعَّدَنَا الْأَوْزَانُ وَالصُورُ الَّتِي اخْتَصَّ بِهَا الْمُؤْتَدِونَ بَعْدَ ذَلِكَ ، وَنَظَّمُوهَا عَلَيْهَا ،
وَجَدْنَاهَا فَتْتَيْنِ ، الْأُولَى : هِيَ الْأَبْحَرُ الْمَهْمَلَةُ ، وَالثَّانِيَةُ : هِيَ الْفَنُونُ الشَّعْرِيَّةُ الْمَحْدُثَةُ :

الأَبْحَرُ الْمَهْمَلَةُ

وَتَسْمَى أَيْضًا : «الْأَبْحَرُ الْمَوْلَدَةُ» أَوْ «الْمَحْدُثَةُ» . وَزَعْمُ بَعْضِهِمْ أَنَّهَا لَيْسَ مِنْ
الشِّعْرِ فِي شَيْءٍ – وَلَنْ سَمِيتْ أَبْحَرًا – تَنْرُوْجِهَا عَلَى أَوْزَانِ الْعَرَبِ . وَقَدْ رَدَ الْوَخْشَرِيُّ
ذَلِكَ .

وَمِنْ الْجَدِيرِ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْمُؤْتَدِينَ لَمْ يَتَدَعَّوْا أَوْزَانَ تَلْكَ الأَبْحَرِ ابْتِدَاعًا ، وَإِنَّما
اسْتَخْرَجُوهَا مِنْ دَوَائِرِ الْبَحْرِ السَّتَّةِ عَشَرَ ، عَلَى الطَّرِيقَةِ الرِّيَاضِيَّةِ ، ثُمَّ نَظَّمُوهَا عَلَيْهَا .
وَمِنْ الْمُعْلَمَاتِ أَنَّ الْأَبْحَرَ الشَّعْرِيَّةَ التَّقْليديَّةَ مُوزَّعةَ عَلَى خَمْسِ دَوَائِرِ عَرَوَضِيةٍ^(۱) :

۱ - دَائِرَةُ الْمُخْلِفِ : تَشْتَمِلُ عَلَى ثَلَاثَةِ أَبْحَرٍ مُسْتَعْمَلَةٍ ، هِيَ : الطَّوِيلُ ، وَالْمَدِيدُ ،
وَالْبَسِيطُ ، وَعَلَى بَحْرَيْنِ مَهْمَلَيْنِ ، هُمَا : الْمَسْطَبِيلُ ، وَالْمَمْتَدُ .

۲ - دَائِرَةُ الْمُؤْتَلِفِ : تَشْتَمِلُ بَحْرَيْنِ مَسْتَعْمَلَيْنِ ، هُمَا : الْوَافِرُ ، وَالْكَامِلُ ،
وَبَحْرًا مَهْمَلًا يُقَالُ لَهُ : الْمَوْفِرُ .

(۱) وَهُوَ رَأْيُ الْجَمِيعِ ، وَيَرِزُ إِلَيْهَا جَمِيعًا قَوْلُ صَاحِبِ الْمَزَرِجِيَّةِ : «خَفْ لَثَقٌ» . وَفِي بَعْضِ نَسْخَهَا :
«خَفْ لَثَقٌ» فَتَكُونُ الْثَالِثَةُ عِنْدَ فَرِيقِ كَالْبَرِيزِيِّ هِيَ دَائِرَةُ الْمُشْتَبِهِ ، وَالرَّابِعَةُ هِيَ دَائِرَةُ الْمُجْتَبِ .
وَذَلِكَ سَرُ الاختِلافِ .

٣ - دائرة المجهول : ترکب من ثلاثة أجزاء مستعملة : الفرج ، والرجز ، والرملي .

٤ - دائرة المشتبه : فيها ستة أبخر مستعملة : السريع ، والمسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمتضي ، والمجت . وثلاثة أبخر مهملة : المثلث ، والمسرد ، والمطرد .

٥ — دائرة المتفق : فيها بحران مستعملان : المقارب ، والمتدارك .

◆ ◆

وعلى هذا فالأخير المولدة ستة ، هي : المستطيل ، والممتداً ، والمتوفّر ، والمتند ،
والمسرد ، والمطرد :

٩ - البحر المستطيل : مسمى بذلك لكونه مقلوب الطويل . وأجزاؤه : (مقاعين
فرعون مقاعين فرعون) مرتين . ومثاله :
لقد حاجَ الشتيفي غريراً الطرف أختوزَ أديرَ الصُّدُعُ منه عسلِ مسلكٍ و عنبرٍ .
وقد يستعمل ، مربعاً كثوا له :

**أيسلا عنك قلبٌ
بنار الحب يضلي؟
وقد سدّتَ نحوي
من الألاظن تصلا!**

٢- البحر المتدّ : هو مقلوب المديد . وأجزاؤه : (فاعلن فاعلاتهن فاعلن فاعلاتهن) مررتين . ومنه بعض المؤذنين :

صادَ قلبي غزالٌ أحْوَرَ ذو دلالٍ كُلُّمَا زِدْتُ حُبْتُمَا زادَ مُنْيِ نُفُوراً
ويمكن أن يجعله مريعاً إذا نظمنا في سلسلة قول أبي العاتية:

عُشْبَ مَالْخِيَالِ ؟ خَبْرِيَنِي ، وَمَالِي :
لَا أَرَاهُ أَتَلَانِي زائِرًا مُثْدَلِيالِ ؟

٣ - البحر المتوفر : آخر جوه من الوافر في الدائرة الثانية ، لكنه في تفعيلاته محرف الرمل ، وأجزاؤه (فاعلاتكَ فاعلاتكَ فاعلن) مرتين . ومثاله قول بعض المؤلدين :

ما وقوفك بالرکائب في الطليل؟
ما أصابك ، يا فؤادي ، بعذهم؟

٤ — البحر المتشد : وهو مقلوب المجتمع . وأجزاؤه : (فاعلان فاعلان مستفعٌ لن) مرتين ، ومثاله :

ما سلمي ، في البرايا ، من مشين لا ، ولا البلو ، المثير المستكتمل

٥- البحر المنفرد : أجزاءه : (مفاعيل مفاعيل فاع لاتن) مرتين . ومثاله :

لقد ناديت أقواماً حين جاؤوا وما بالسمّع من وقير لسو أجابوا
ويدخل حشوة الكف والقبض . كما يدخل القصر عروضه وضربه معاً .

٦ - البحر المطرد : وهو مقلوب النسرد ، أو مقلوب المصارع التام . وأجزاؤه (فاعلان مفاعيلن مفاعيلن) . ومثاله :

ما على مستهلك ريح بالصدف فاشتكى ، ثم أبكاني من الوجود ؟

ملاحظة:

أضاف بعضهم إلى الأبحاث المهمة أربعة أخرى هي :

١ - الوسيم : أجزاءه : (فاعلان فرعون) مربعاً أو مثمناً .

٢- المعتمد: أجزاءه: (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك...) مرتين .

٣—الفرید: أجزاءه: (مفهول، مقاعييل، مقاعييل، فهول) مرتين.

٤- العميد: وزنه: (مفعول مفاعيلن مفاعيلن فعّ) مرتين .

الفنون الشعرية المحددة

وتسمى : الفنون السبعة . ولم يعدَّوها أيضاً من الشعر ، لخروجها على الأوزان الموروثة ، وهي سبعة ، وقد جعلوها ثلاثة أقسام :

- ١ — ما يجب فيه مراعاة قوانين اللغة : الموشح : والدُّوبيَّت ، والسلسلة^(١) . ويسمونها فنوناً معرفة ، لأن اللحن فيها لا يغتَرِّر .
- ٢ — ما يراعي فيه الرزن فحسب : الرجل ، والكان وكان ، والقوما . وهي ملحونة أبداً .
- ٣ — ما يحتمل الإعراب والتحنن : المتراليتا .

وهذا التصنيف القول فيها :

١ — الموشح : نشأ في الأندلس منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، مع انتشار الغناء وال فهو ، فمن الطبيعي أن تدور موضوعاته حول الغزل والخمرة والطبيعة ، حتى أصبح له ضروب كثيرة جداً . وسمى بالموشح لما فيه من تزيين وترصيع وحسنعة وتناقله وتتنوع في القوافي ... مما يجعله كوشاح المرأة المرصع .

والموشحات تُنظم مختلفة ... وأسلوبها عربي التراكيب ، ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسعى الخسارة ، إذ يستحسنون أن يكون عامياً . لكن لغة الموشحات ضعفت على مر السنين .

وهي من حيث الأوزان ثلاثة أنواع :

- أ — نوع يلتزم البحور الموروثة ، وربما غيرها فيه قليلاً وهو المستحسن .
- ب — نوع لا يتفق مع أوزان التخليل ، بل يكون وزنه مما يستعمله النوق .
- ج — نوع سماعي ، لا يعرف صحيحة من مكسوره إلا بالغناء .

(١) وينس المصطفين يصفون « السلسلة » ويدكرون « الشر القريض » وهو مقسم عادة إلى عشرة أبواب كابوأب حماسة أبي تمام ، وقيل ثمانية عشر باباً .

ومن أشهر المoshحات تلك التي نظمها أبو بكر بن زهر الأندلسي ، ونكتفي
بذكر قهليين من أوتها ، مع بيتٍ بينهما :

أيَا السَّاقِ ، إِلَيْكَ الشُّتُّكِيِّ قَدْ دَعَونَسَكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمِعْ

وَنَدِيمِ هِمَتْ فِي غُرْتِيِّ
وَبِشُرْبِ السَّرَّاجِ مِنْ رَاحَتِهِ
كَلَمًا اسْتِيقْظَ مِنْ سَكْرِتِهِ

جَذَبَ الرُّقَّ إِلَيْهِ وَاتِّكَا وَسَقَانِي أَرِبَّاً فِي أَرِبَّعِ

وهذا المoshح تقليدي الوزن ، وهو من بحر الرمل .

وإليك موشاحا آخر لعبادة الفزار ، يتميز بطابع قشيب وزنٍ جديدٍ :

بِسْرُ تِسْمَةَ ، شَمْسُ ضَهْنَا غَصْنُ قَنَا ، مَسْكُ شَمَّةَ
مَا أَتَمَّ ، مَا أَوْضَحَا مَا أَوْرَقَا ، مَا أَتَمَّ
لَا جَرْمَ ، مَنْ لَحَا قَدْ عَشِيقَا ، قَدْ حُرِمَ

وذكر ابن خلدون^(١) أن الذي اخترع المoshحات في الأندلس هو مقدم بن
سعافير الفزيري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد الرواني (- ٣٠٠هـ) ويرعى بعده
في هذا الفن عبادة الفزار شاعر المعتصم بن صمادح ، صاحب المريضة .

ولا ريب بعد هذا أن المoshحات فتحت جديداً في الموسيقا الشعرية والأوزان المتكرة ،
ويُعْكَنُ أن نعدّها خطوة سباقية مهدّت السبيل أمام المجدّدين من روّاد الشعر الحديث ،
لأنها كانت ثورةً على نظام القصيدة ، إذ أصبح للنون أثره في تنويع القوافي ، واحتياط
أوزان لا عهد للغربية بها . ومن هنا كان للمoshحات فضل على شعر التروبيادور أيضاً .

٢ - الدّوبيت : اخترعه الفرس واقتبسه العرب ، ومعناه « بيستان » ، لأنهم
لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين . وسمّوه أيضاً الرباعي لاشتماله على أربعة أسطر .
وقد اشتهر عندهم عمر الخيام برباعياته الرائعة .

(١) مقدمة ابن خلدون ٥٨٤ (طبعة مصطفى محمد) .

وـ**الدوبيت** وزن واحد مشهور ، **أجزاءه** (فعلن متقاعلن فعلن فعلن) مرتين . وقد تغير (متقاعلن) إلى (متقاعلن) أو (متقاعيلن) ، و (فعلن) في العروض والضرب إلى (فعلن) ، وأصلهما (فاعلن) دخالها الخبن أو القطع . ومن أمثلته :

يامن بسنان رُحْبَه قد طعننا
والصارم مِنْ لحاظه قطعنا
ارحم دَفِقاً في سنته قد طعننا
من حُبَّكَ لا يُصْبِيه قطعاً عنا

٢ - السلسلة : مجھول النشأة ، قليل الديوع يعدّ تارة مع الأبحر المهملة ، وأخرى مع الفنون السبعة بإسقاط الشعر القریض .

وـ**كثيراً** ما يتبع فن السلسلة بالدوبيت ، ومن يفرق بينهما يجعل وزن السلسلة : (فعلن فعيلان مستعملن فعيلان) مرتين . وقد تغير (مستعملن) إلى (متقاعلن) ، و (فعيلان) في العروض والضرب إلى (فعلن) وفي هذه الحالة يصبح مردوف القافية ، ومثاله :

الستحرُّ بعينيك ما تحرّكَ أوْ جالَ
إلا ورماني مِنْ الغرام بـأوجـالَ
يأقامة غُصـنـ نـشا بـروـضـة إـحـسانـ
أـيـانـ هـفـتـ نـسـمـةـ الدـلـالـ بـهـ مـالـ

٤ - الرجل : هو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة إلى عصرنا ، ولا سيما في مصر ولبنان . وأصل نشأته في الأندلس بعد الموضع ، بل إن الموضع هو الذي تحول إلى هذا الفن العامي الصرف في رأي بعضهم .

وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالباً ، وربما نظموه على البحور الستة عشر ، لكنهم زادوا عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا : صاحبُ ألف وزنٍ ليس بـرـجـالـ .

ومن الرجل نوع **أجزاءه** : (مستعملن فعلن فعلن) أربع مرات ، في بين يؤلفان دَوْرَأً ، وجموعوا يسمى «البيت» . وربما قالوا «فعيلان» بدل «فعلن» الأخيرة . ومثاله :

من الكرك جانا «الناصر» وجـبـتـ مـعـوـ أـسـنـدـ الغـابـةـ
ورـكـبـكـ باـشـيـخـ هـنـطـشـ ماـكـانتـ إـلـاـ كـدـآـبـةـ

٥ - الكان وكان : تاريخه مجهول ، ويقال إنه من اختراع البهاديين ، وسمته بذلك لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكان قائله يمحكي ما كان . ولم يشهر هذا الفن عند المصريين . وله وزن واحد مشهور ، وقافية ساكنة مردوفة ، وهذا الوزن دَوْرُه مركب من أربعة أشطاف في بيتن يذكر وزنهما في القصيدة الواحدة هكذا :

مسْتَهْلِكْ فَاعِلَانْ	مُسْتَهْلِكْ فَاعِلَانْ
مُسْتَهْلِكْ فَاعِلَانْ	مُسْتَهْلِكْ فَاعِلَانْ

ومثاله قول بعضهم ، ويلاحظ تنوع الروي :

قُسْمٌ يَا مَقْصُرٌ تَفَسَّرُ	قَبْلَ أَنْ (١) يَقُولُوا : كَانْ وَكَانْ
لِلْبَرِّ تَجْرِي الْحَسَوَارِي	فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ

٦ - القوماء : اخترعه البهاديون ليغتروا به الناس في سحور رمضان ، ويعثرون من متضاجعهم . واشتقت اسمه من قول المسرحيين بعضهم لبعض : «**القوماء سحر قوماء**» .

وقد اشتهر هذا الفن في العراق ، أيام الخليفة العباسي والناصر لدين الله (٥٦٢) واقترب باسم «أبي نقطة» الذي جعل له الناصر مرتبًا سنويًا . فلما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بمorte ، فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان ، وراح يبني «ال القوماء » تحت شرفة القصر بصوت رخيم ، وكان مما قاله :

يَا سِيدَ السَّادَاتْ	لَكَ بِالْكَرَمِ غَادَاتْ
أَنَا إِنَّ أَكْبُرُ نَقْطَهْ (٢)	تَعِيشَ أَبُو يَسَارَ مَاتْ

فطرب له الخليفة ، وفرض له ضعف ما كان لأبيه .

والوزن المشهور لفن القوماء هو : (مستهلك فعلن) مرتين ، وربما تصرفوا في وزنه بطريق آخر ، فجعلوه : (مستهلك فاعلان) أو (مستهلك فاعلان) .

(١) هزة ، آن ، عنفة للضرورة الوزن .

(٢) يلاحظ تضليل الوزن في الترسو ، ولا يصح «لا بإشباح فضة الطاء» .

٧ - **المواليّ** : هذا الفن يحمل الإعراب واللحن . ذكر في سبب نشأته أن الرشيد لما نكب البرامكة أمر لا يُذكروا في شعر . فرثتهم جارية بمحضر بهذا الوزن وجعلت تشد وتقول : « يا موالياً^(١) » ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترثهم بالشعر المنهي عنه .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن الموالياً نشا أولاً عند أهل واسط إذ كان غلمانهم يغتنون به في رؤوس التخل وعلى سقفي المياه ، ويقولون في آخر كل صوت : « يا موالياً » إشارة إلى سادتهم ، ثم اشتهر به البغداديون حتى عرف بهم .

ولعل « الموالياً » هو نفس اللون العامي : « الموال » ، وهذا يشك بعض الباحثين المعاصرین في رواية أصل نشأته ، ويرى أن يُنسب إلى عصورٍ متأخرة ، لا تتعذر في القرن السادس ، أو السابع ، للهجرة .

أما وزن « الموالياً » فهو من البحر البسيط ، ويتركب على الغالب من بيتين مُفقيسين ، تُختتم أشطرهما الأربعة بروي واحد ، وله ثلاث أعاريض تشبهها أضر بها ، وهي : (فاعلن) ، و (فعلن) ، و (فهفلان) . وكثيراً ما تسكن فيه أواخر الكلمات . ومن أمثلته ، وقد جاء العروض والضرب على (فعلن) :

أَنْتَ أَسَاسٌ بِلَائِي فِي الْمَوَى أَنْتُمْ أَذَبْتُمُ الْجَسْمَ مِنْ بَعْدِ النَّوْى أَنْتُمْ
مَلِي طَيِّبٌ يَدَاوِي سِرْوَى أَنْتُمْ بِالْقَرْ، هَذَا الْخَفْسَا مِنْ تَعْلِمُمْ؟

ويسمى هذا النوع المتفق الروي رباعياً . فإذا اتفق ثلاثة أشطر سمي أخرج ، وقد يتركب من سبعة أشطر ، ثلاثتها الأولى تتفق بحرف ، والثانية بحرف ، ثم شطر سابع يوافق في رويه الثلاثة الأولى . ويسمى هذا النوع : التعماني .

ملاحظة :

هذه هي الفنون السبعة التي استقرّ عليها أكثر المتأخررين . ومن الجدير بالذكر

(١) أصلها : يا موالٍ ، والكلمة جمع مساف ، إله ياه التكلم ، مفردها : مول ، وهو السيد . والألف بعد ياه المتكلم ناتجة عن إثبات فحصة الياء عند الإنشاد أو الثناء ، فأثبتت في الرسم .

أنه لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد من التقليدين ، وإنما الاختلاف فيما ينطوي عليه هذا العدد . وما يرد ذكره لديهم أيضاً فنان عاميان ، هما : الحُمَّاق ، والهزازي :

١ - الحُمَّاق : فنٌ من الشعر الشعبي ، لم يُعرف إلا عند أهل مصر والشام والمغرب ، وربما أدخله بعضهم في الرجل . وهو يقابل القوْمَا عند أهل بغداد . وتتحد القافية في كل بيتين من القطعة^(١) .

٢ - الهزازي : هو - كالقوْمَا - من اختراع البَغَادِيَّة للغناء به في سحور رمضان ، مستعينين به عن الرجل الذي يعدّونه نوعاً من الموسيقى .

وزنه يمتاز من البحر السريع بثلاث قوافٍ ، وهو يشبه الرجل في كونه ملحوظاً ، وفي كونه أفالاً ، كل أربعة منها بيت ، وبخلافه في أن القطعة منه لا تكون إلا على روبي واحد ، مهما بلغ عدد أبياتها .

◆ ◆ ◆

تلك ألوان من التجديد في موسيقا الشعر فجّرتها الحضارة العربية ، على تولّي السنين ، في العصرين الراهنين : العباسي والأندلسي ، منذ عصر الخليل الفراهيدي وما بعده ، وأسهمت في هذا التجديد بلدان وأصقاع كثيرة في : الأندلس ، والمغرب ، والعراق ، وببلاد الشام ، ومصر ...

ونحن لم نتفقّص تلك الألوان طرّاً ، ولا حاولنا حصرّها أو الإحاطة بها ، لأنّ كتب الأدب والنقد والاختيارات وما إليها قد احتضنت شواهد أخرى كثيرة تدلّ على أن المولدين ومن تبعهم لم يكتفوا عن اختراع هيئات متعددة ، في الموسيقا الشعرية ، وضرر طريقة ، وصورة مستعملة أغيث إيقاعات الشعر العربي في أوزانه وقوافيها ولغتها ، وإن اختلفت في بعضها الأنماط ، وكانت مثار جدل ونقاش ، من حيث صلتها بالشعر العربي الموروث وأوزانه التقليدية ، وحملت أسماءً وألقاباً شتى .

وقد لاحظنا أن أساليب التجديد كانت مختلفة ، فبعضها قام على استنباط أوزان لا عهد للشعر العربي بها من قبل ، وإن ارتكز في أساسه على الأوزان المعروفة ، كالمستطيل ،

(١) انظر أمثلة له في المستطرف ٢٤٢ / ٢ والأدب العالمي في مصر ١٤٢ .

والمتوفّر .. وبعضها أبدع أوزانًا جديدة مبتكرة . بل إن طائفه منها لا وزن لها ، وجل اعتمادها على السباع ، بالأذن الموسيقية الرهيفة ، من جهة ، وبالارتكاز على الغناء الذي يعين على تمييز الصحيح من المكسور ، من جهة أخرى .

وقد سمو بعض تلك الألوان من النظم «فنونا» : كالزجل ، والقوما ، والروايا .. الخ ، وهذه التسمية تبدو غير دقيقة ؛ فما تلك «الفنون» إلا أوزان شعرية جديدة ، تتوافر فيها عناصر موسيقية أهمها الإيقاع ، وصلاحيتها للغناء والتلحين في بعض المناسبات . ولو جاز وصفها بأنها «فنون» ، بلجاز أن نسمي كل بحير من بحور الشعر فناً .

على أن هذه الألوان التجديدية لم تكن في جملتها هجينة أو أعمجية ، ولا انتهت صلاتها ببنورها الأصيلة ، بل بقيت عربية الوجه واللسان والقالب ، تنقلب في دوائر علمي العروض والقوافي ، وتستقل بأوزان لها أعاريفها وأضريها ، وزحافتها وعلها ، وإن كان بعضها يشدّ عن هذا السبيل . حتى الرجل الذي تعددت آشكاله وموسيقاً أوزانه ، نراهم يقولون فيه : «صاحب ألف وزن ليس بزجاج» فكان الوزن أمر ليس منه مناص ، ولا عنه حيد .

وكانت المoshحات — كما رأينا — أهم تلك الصور التجديدية على الإطلاق في سمعتها وذريوعها . فقد أغنت الموسيقا الشعرية وأمدتها بنسخٍ فريد ، ولقي الشعر بها خيراً كثيراً ، في ميادين مختلفة من الحياة ، والفن ، والطبيعة ، والأدب ، واللغة . ولعل هذا هو السر في خلود المoshحات وبقائها على توازي الأحقاب ، تلقى الترحيب والقبول ، ولا تخلى جدّتها مهما تعاقب المئون ، وانختلف الليل والنهر .

ولم يقف تيار التجديد في موسيقا الشعر العربي حتى العصر الحديث ، وهذا برهان على حيوية ذلك الشعر ومرؤته أوزانه ، وقابليته للتطور . ووراء ذلك كله حب الناس للتجديد ، ورغبتهم عن الرتوب ، ومداهنتهم لكل ما يورث السآمة والإملال . والزمان زعيمٌ بعد ذلك بإبقاء الأصلح ، ودوس الأفني ، وذهب الزبد جفناً ، واعتبر بما ذكرناه في هذه الصفحات عن التجديد في الموسيقا الشعرية لدى المحدثين تجد ذلك صحيحاً ، في تبيّن ما يبقى خالداً حتى اليوم من تلك الأوزان والفنون ، وما عفت عليه الأيام فاندثر وتلاشى ، وأصبح أثراً بعد عين .

○ ○ ○

التجديد في الموسيقى الشعرية

لدى المعاصرن

٢ - في إطار البحث

لا جرم أن التطور من سنن الحياة في مختلف مظاهرها ، مهما يكن نوع هذه المظاهر . ولأن جمدة الحياة العربية في كثير من جوانبها إبان العصرين : الملوكي والتركي ، لقد عادت في العصر الحديث إلى أصالتها الثلثية لتقيم عليها طارفاً غنياً متنوعاً .

وقد ساير الأدب نفسه تلك الحركة الدافقة ، فازدهر الشعر والثرثرة فنونهما المختلفة ، شكلاً ومضموناً ، ونال القصيدة العربية من هذا الازدهار قسطاً كبيراً ، وما تزال هذه القصيدة تحقق كثيراً من أمارات التجديد ، على الرغم من تغير الخطأ حيناً ، وتسرب بعض الشوائب حيناً آخر .

صحيح أن الواناً يسيرة من التبدل والتجدد في الشعر القديم قد بروزت في أحاطة من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين يقى الصورة الغالية على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الاطلاع الحديثة تلك الحدود ، وبذا التحول جلياً في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيراً إلى لون من الشعر «آخر» اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركة «أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة^(١)» .



والشائع في ذهان المتأدين اليوم أن حركة الشعر الحديث ، تلك ، لا يعلو عمرها ثلث قرن ، مع اختلاف في «أوليتها» الفائز يقصب السبق ، وحامل لواء التقديم :

(١) من حديث لصلاح عبد الصبور ، في جريدة الرسالة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٣٠ . هذا وقد تبأنت آراء الباحثين في تعليل النوافع إلى هذه الحركة . انظر تفصيلها في «قضايا الشعر المعاصر» ، ٣٥ و «في شعر النكبة» ، ٩١ .

فنزك الملائكة^(١)) تذهب إلى أن قصيدتها «الكونيرا» التي نظمتها يوم ١٩٤٧/١٠/٢٧ ونشرتها في مجلة «العروبة» اللبنانيّة ، كانت أول قصيدة حرّة الوزن . ثم تلتها قصيدة «هل كان حبًا» التي نظمها بدر شاكر السياب وضمّنتها ديوانه «أزهار ذابلة» الذي صدر في كانون الأوّل عام ١٩٤٧ .

وبعد سنتين صامتين ١٩٤٩ ، صدر ديوان «شظايا ورماد» لنازك ، وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة ، ووقفت — في مقدمة الديوان — عند هذه القصائد وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر . وما كاد هذا الديوان يظهر حتى أثيرت حوله مناقشات في الصحف والأوساط الأدبية وأنحدرت الحركة تنمو وتشعّ ، وظهرت دواوين عراقية متعاقبة تضم جموعات من الشعر الحرّ لعبد الوهاب البياتي ، وشاذل طاقة ، والسياب .. ولم تلبث حركة الشعر الجديد أن غمرت الوطن العربي ، حتى هجر بعض الشعراء أسلوب الشطرين ، وبقي آخرون يمزجون في نظمهم بين الشعر التقليدي ، والشعر الجديد ، وثبت فريق ثالث مشتملاً به بكل الشعر الموروث .

ولكن ما ذهبت إليه نازك من نسبة «الأولى» إلى نفسها لم يُسلّم لها بسهولة ، بل كان موضع نقاشٍ حاد^(٢) ، ... إذ يردد اسم كلٍّ من السياب وعلي أحمد باكثير فيمن سبق إلى هذه الحركة الشعرية الجديدة . ونرى السياب نفسه يعترف لباكثير^(٣) بأنه «أول من كتب على طريقة الشعر الحرّ في ترجمته لرواية شكسبير : روميو وجولييت ..» التي أعدّها سنة ١٩٣٧ ولكنها لم تطبع إلا في كانون الثاني ١٩٤٧ وفي هذه المسرحية استعمل باكثير البحور التي تقوم على تفعيله واحدة : كالرمل ، والمدارك .

ويذَّاعي لويس عوض أنه سبق نازك إلى كتابة الشعر الحرّ في ديوانه «بلوتو لاند plonto land» وقصائد أخرى ، الذي صدر سنة ١٩٣٨ ، إلا أن محمود أمين العالم

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢١ .

(٢) من ذلك ما قاله لويس عوض : إنه كلام «تضليل عنده صفتًا لأننا لا نأخذ مأخذ البلد الفاسد بالأنساب ، ولا نعتقد أن الثورات الفنية أو الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية يمكن أن تولد مكلاً بين يوم وليلة ، أو أن تكون من صنع شخص واحد ، أو أن قصيدة واحدة يمكن أن تحدث هذا الانقلاب في التوقي وفي التفكير » . دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٦ .

(٣) مجلة الأدب — العدد ٦ : ١٩٥٤ ، ص ٦٩ . ومثله محمود أمين العالم في كتاب «في الثقافة المصرية» من ١٣٠ .

يرى أنه «ليس بين قصائد هذا الديوان ما يُعد تجربة جديدة بحقها في الشعر العربي»^(١).

وتفتقرنا النصفة ألا نخس الدكтор علي الناصر ، من حلب ، حقه في زياد الشعر الجديد ، فقد أصدر سنة ١٩٣١ ديوان «الظما» وضمنه قصائد ومقطوعات حرّة الوزن تقترب من الشكل الحديث . ومثله الدكтор نقولا فياض في ديوانه «رفيف الأقوان» .

ولا تزال الصحف والمجلات تنشر مقالات وأبحاثاً حول صاحب قصب السبق في هذه الحركة الشعرية ... إلى جانب الكتب المؤلفة في هذا الميدان . وكل ذلك قد أغنى مادة البحث ، ولكنه زادها تعقيداً وتشابكاً ، وأمتد ذلك إلى تناول ما مهد لظهور تلك الحركة في المظهر الجديد . حتى وقر في الأذهان أن قضية التجديد هذه مرحلة طبيعية قادها ذلك التدرج المنعلي الذي هو ستة الحياة والتطور . ولكن يقيت أسماء : نازك ، والسياب ، وباكثير ؛ هي المحور القوي الذي يثبت أمام كل ما يدور في تلك تلك الأبحاث .

◦ ◦ ◦

وتسوقنا طرافة البحث في هذا التيار الجديد — الذي طال الحديث عن أولياته — إلى أن ننتهي منابع الأولى ، مسرعين ، لتفق على مدى التجديد فيه ، حتى وصل إلى الصورة التي هو عليها اليوم .

هذه المنابع نوعان : قديمة ، وحديثة :

أ — فالمتابع القديمة : تتجل في خمس نواحٍ :

١ — القرآن الكريم : بما فيه من موسيقار العلة ، ونغم حي متجدد على العصور .

٢ — الأراجيز العربية : التي تنوّعت أشكالها : فمن أرجوزة التحد فيها روى واحد ، إلى أخرى جمع بين كل مصراعين فيها روي واحد ، إلى ثلاثة مشطورة ، كل مصراع فيها بيت . وقد وصل أمر القصّر إلى منهوك الرجز الذي يتألف من تفعيلتين فحسب . بل إن بعض الشعراء بنى أرجوزته على تفعيلة واحدة .

(١) في الثقافة المصرية ١٢٢ .

٣ — المoshحات الأندلسية : بما فيها من أشكال متعددة ، وتصريف في الأوزان والقوافي .. مما أدى إلى إغناء موسيقا الشعر العربي (١) .

٤ — ما ظهر من التجديد والثورة على الأوزان التقليدية ، والإitanان بما شدَّ عن تلك الأوزان ، أو خرج على طريقة العرب في النظم (٢) .

٥ — الأوزان المولدة ، والشرون الشعرية المحدثة (٣) ، التي كانت في بعض جوانبها ثورةً شعرية على الأوزان الموروثة التي أليفتها الأذن العربية جيلاً بعد جيل .

ذلك هي الينابيع القديمة التي استندت إليها الثورة الشعرية الحديثة بشكل غير مباشر ، وهي إن دلت على شيء فأنما تدل — في حد ذاتها — على أن الشعر لم يتلزم صورة واحدة لا محيس عنها طوال القرون المتعاقبة ، وإنما دخله ألوان وحركات من التجديد والخروج على ما ألفه الماهليون والإسلاميون في منظوماتهم ، مهما يكن نوع هذا التجدد . وذلك التجديد .

ب — وأما المتابع الحديثة : ففيها ، مجتمعةً ، يتجلّ طابع التجديد أكثر من المتابع القديمة ، كما أنها تقتربُ اقترباً شديداً من أشكال الشعر الجديد الذي انتهى بالتضليلة . وأهم هذه المتابع :

١ — البند : وهو لون من الشعر وُجد في العراق منذ القرن السادس عشر للهجرة ، تجمع منظومته بين وزتين اثنين من دائرة واحدة هما : المزج والرمل . وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر ، لأنه لا يتقييد بأسلوب الشطرين ، وإنما يخرج عنه فتختلف أطوال أشرطة المتتابعة (٤) .

٢ — مدرسة الديوان : التي يمثلها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري . وقد حمل هؤلاء الثلاثة لواء التجديد منذ أوائل العقد الثالث من هذا القرن ، وكانت حملتهم عاتية على الشعر التقليدي وقيوده العروضية وموسيقاه الموقعة .

(١) انظر الكلام عليها من ١٩٠ .

(٢) انظر ص ١٨٥ - ١٨٧ .

(٣) انظر ص ١٨٧ وما يليها .

(٤) تفصيل الكلام على البند تتجده في «قضايا الشعر المعاصر » : ١٦٧ ، ٥٩ .

٣ - شعر المهاجر : ففي هذا الشعر أنماط من التجديد في الوزن والقافية تجلت لدى جمهرة من أبناء العروبة فيما وراء البحار : كتسبيب عريضة ، وفوزي الملعوف ، والياس فرات ...

٤ - مدرسة أبوابو : وهي امتداد للمدرسة المهاجر . وقد تناولت أتباعها في مدى التجديد الذي أوغلو فيه ، لكنهم طرأوا على تنوع النغم العروضي بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيد بالروي . ومنهم : أحمد زكي أبو شادي - صاحب هذه المدرسة - والياس أبو شبكة ، وأبو القاسم الشابتي ، وأحمد شوقي الذي ظهر تجديده العروضي في مسرحياته خاصة ، إذ جدد في الوزن والقافية ، من خلال الحوار .

٥ - أنماط مخلوقة من التجديد تتجلى في : المختسات ، والمربيعات ، وما إليها . فالمنظومة الخماسية تتألف من عدة قطع ، كل قطعة من خمسة أشطر ، للأربعة الأولى روبي واحد ، والخامس روبي يتفق مع الشطر الخامس لكل قطعة ، كبعض منظومات خير الدين الزركلي . والأمر نفسه في المربيعات ، ولكن الأشطر فيها أربعة .

٦ - تجربة الشعر المرسل : (النظم غير المقفى) . وقد بدأت بالتحرر من وحدة الروي في القصيدة ، مع المحافظة على البحر . وانتهت إلى التنويع في الرويات والأوزان في القصيدة نفسها .

ويُعد رزق الله حسون (١٨٢٥ - ١٨٨٠ م) أول من كتب الشعر المرسل في العصر الحديث - وذلك في ترجمته الشعرية لالفصل الثامن عشر من سفر أياوب ، في كتابه «أشعر الشعر» عام ١٨٦٩ م .

ثم كان توفيق البكري (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) وجamil صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦ م) وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨ م) من أوائل الشعراء الذين تر عموا حركة الشعر المرسل ، الذي يقوم على النظم غير المقفى ، بل كان الزهاوي من أشد المتحمسين له ، وقد اشتهرت قصيده التي يقول فيها : (من الطويل)

لموت المقى خير له من معيشة يكسون بها عيناً ثقلاً على الناس
يعيش رحني العيش عشر من الوري وتسعة أعشاري الأنام متاكيد
أما في بني الأرض عريضة قادر يخفف ويلات الحياة قليلاً ...

والحق أن مثل هذه التجربة — التي تفوح على إهمال الروي الواحد في القصيدة — ليست جديدة كما يظن فريق من الدارسين ، فقد عرفها الشعر العربي القديم ، وكان العروضيون يعدون ذلك من عيوب التأفية . يدخل في باب الإكفاء ثارة ، والإجازة ثارة أخرى ، بحسب مخارج الرويات^(١) . ومن أمثلة ذلك قول العُجَير بن عبد الله السُّلْطُولِي^(٢) :

الا قد أرى ، إن لم تكن ام مالك
بملائكة يسدي ، أن البقاء قليل
رأى من رفيقته جفاء ، ويعشه
إذا قام ينساع القلاص ، ذئيم
فقال خليلته : أرحلوا الرَّحْنَل إني
بسهيلكية ، والعاقبات تسلو
فبيهاد يشري رحلته قال قائل :
ليس جمل رخو الملاط نجيب ۲

وجاء المعاصرون فطوروا أشكال هذا اللون من النظم ، فرأينا أديب فلسطين محمد إسعاف الناشبي (١٨٨٥ - ١٩٤٨ م) ينظم قصيدة طويلة في رثاء شوقي سنة ١٩٣٢ سماها « ذات القوافي والبحور »^(٣) وهذا العنوان نفسه يدل على الطريقة التي نظمت عليها القصيدة .

كما أن خليل شيووب (١٨٩١ - ١٩٥١ م) نظم قصيدة التي تحمل عنوان « شراع »^(٤) سنة ١٩٣٣ ، وهي تضم مائة شطر ، لم يتزام فيها تفعيلة واحدة ولا روايا واحدة ، إلا أنه كان أقرب إلى الأجر الخليلية في كثير من الأسطر .

على أنه لم ينجع في كتابة الشعر المرسل من المعاصرين — في هذه الفترة — سوى محمد فريد أبو حديد الذي بدأ منذ سنة ١٩٢٧ بنشر بعض المسرحيات الشعرية المؤلفة والمترجمة ، وفيها تخلّي عن قسمة البيت إلى شطرين ، وتنوع في عدد التفعيلات .

(١) سبق الحديث من الإكفاء والإجازة من ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) شاعر إسلامي مقل ، من شعراء الدولة الأموية . توفي سنة ٩٠ .

(٣) نشرها أحمد عبيد في « ذكرى الشاعرين » - دمشق ١٣٥١ هـ ١٤٣ - ٥١٧ .

(٤) نشرتها مجلة « أبو للو » في عددها الثالث من السنة الأولى ، وأعادت نشرها مجلة الملال في العدد الثامن : سبتمبر ١٩٧٠ . وخليل شيووب شاعر سوري الأصل ، توفي في الإسكندرية .

وكان أن وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير إلى مستوى عالٍ ، وقد جعل الفقرة - لا البيت - وحدة المعنى ، وكان يكرر في المسرحية نحطاً واحداً من تفعيلات البحور الصافية : كالكامل ، والرجز ، والمقارب ، والمدارك ، . . . وكثيراً ما سمع لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملائم من التفعيلات حسب ما يتطلب المعنى .

٧ - التأثر بالشعر الغربي الحديث : فمن الواضح ، بعد هذا ، أن كثيراً من أصحاب الشعر الجديد ، على اختلاف طرائفه ، قد تأثروا بالشعر الغربي واستقروا منه . لكن هذا لا يعني أن شعرنا الجديد مولود أجنبى لا يمت إلى التراث بوشيعة من القربي . إنه - كما يقول أحد رواده^(١) - « مولود عربي صرف ليس فيه من التأثر بالغرب إلا بقدر ما يطلىع شعراً ذه على الثقافة الغربية . وهذا قسط شائع عند كل إنسان يقطن يعيش في عصره ، فبمقدار استطاعة الشاعر أن يبصر عصره يمكنه أن يعبر عنه » .

وأشار رائد آخر⁽²⁾ إلى قرابة الرحم بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فقال :
لكتنا ، رغم بُعد الشطّ ، نذكره : هذا القديم الذي لم تبل أضربيه
فتحن أبناءه حُزنا خزائنه نروي على الناس ما فيها وتنسبه
أبناءه نحن ، أعطائنا ، ويُسعده أنا بهذا الذي أعطى سغلبيه
فالشعر الجديد إذن بعيد الجنور في تاريخنا الأدبي ، وتجربته مستندة من صميم
تراثنا وشعرنا العربي : وزنا ، وقافية ، وموسيقا . إلا أن التفعيلة هي الركيزة الأساسية
التي يقوم عليها نظم القصيدة الجديدة في شكلها الأخير الذي فتح عينيه عليه جيل العقد
الخامس ، من هذا القرن .

هذا ، وقد رافق ظهور الشعر الجديد — منذ نشأته إلى اليوم — تسميات عديدة
تشرى إلى اضطراب مفهومه في الأذهان . وقد تتبعنا هذه التسميات فإذا هي :

⁽¹⁾ هو مسلم عبد الصبور ، من حديث له في جريدة الوسطة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٢٠ .

^(٢) هو أسميد عبد المطلب، سينيوري - انظر ديوانه ، نشر دار المودة : بيروت ١٩٧٣ ، من ٤٣٧ .

الشعر المطلق — الشعر الطليق — الشعر الانطلاق — الشعر المرسل — الشعر المختلف
الأوزان والقوافي — الشعر المشور — الشعر الجديد — الشعر الحديث — الشعر الحر —
الشعر التفعيلي — شعر التفعيلة .

وهذا التعدد متوقع في حركة جديدة لم تستقر مقاييسها في العقول ، ولم تتوطد
قواعدها في الأذهان . فمن الطبيعي أن توارد الأسماء والألقاب والصفات ، وأن
يستخدم كل باحث أو شاعر ما يحلو له منها ، أو ما يدهه أصح وأدل على حقيقة
هذا الشعر .

على أن الأسماء الخمسة الأخيرة هي التي ما تبرح تردد على الألسنة ، وتملا
صفحات القراطيس ، في حين ذابت الأسماء الأخرى لو كادت ، وأصبح لبعضها مفهوم
آخر ، كما هو شأن في (الشعر المشور) مثلاً^(١) .

ويقابل تلك التسميات للشعر المعاصر ، تسميات وصفات أخرى سايرتها ،
أطلقت على الشعر القديم ذي المصاعب ، مثل :

الشعر التقليدي — الشعر الكلاسيكي — الشعر العمودي — الشعر الخليلي — الشعر
التناولري — الشعر ذي الشطرين — أسلوب الشطرين — التصييدية البينية التركيب ... الخ .

ولا نجد بعد هذه التسميات المترجمة أية مصطلحات أخرى . فعلى الرغم من
كثرة الكلام على الشعر الحديث ومقاييسه وخصائصه ... نجد هذه الأحاديث خاوية
من الإشارة إلى بعض التعريف والمصطلحات التي توضح تلك المقاييس والخصائص ،

(١) أحسن تعبير «الشعر المشور» أو «النثر الشري» بالبيان المجزء ما بين الشعر والنثر والتي لا يتفيد
يوزن أو بروبي ، بل يجري حل السجدة جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرقة الشعرية . وقد
عرف به أمين الریحاني . ويطلق عليه ميئائيل نسبة اسم «المسرح» الذي يعني الانطلاق والحركة التي
تجري إلى هنها بسهولة وبغير قيد . وقرب منه ما يسمى اليوم وبالقصيدة النثرية أو «قصيدة النثر» !
وقد شربنا صفائضاً عن ذلك وأشباهه ، لافتقاره إلى المقوم الأساسي للشعر وهو الوزن ، في آية
صورة كان هذا الوزن . ذلك أن بعضاً هنا عروضي صرف ، ومنه هنا أنه ينتهي «بلطم» له ضوابط
حقيقة ، وقواعد صارمة ، وقوانين محددة ، وليس أمراً ذوقياً ، أو نفداً بلا ذي خالصاً . وقد وقينا هذه
الناسية حقها من قبل .

وكل باحث يستخدم ما يهدى إليه اجتهاده ، ولا نكاد نسمع سوى بعض كلمات لم تصل بعد إلى مستوى الاصطلاح المروضي :

من ذلك وصف القوافي بأنها : متواحة ، أو متواالية ، أو مسطحة ، أو متعانقة ، أو متداخلة ، أو داخلية

وإطلاق لفظ (الشطر) أو (السطر الشعري) أو (الشطرة) أو (البيت الشعري) على ما يقابل (البيت) في القصيدة العربية الموروثة^(١).

هذا إلى جانب (نقط الارتكاز) في (الجملة الشعرية)^(٢) و (الجملة الموسيقية) و (المقطع)^(٣) و (التوقيعة)^(٤) و (الوحدة الموسيقية)^(٥) ، والخلط بين (الروي) و (القافية) .

◊ ◊ ◊

وقد لمعت أسماء كثيرة في حركة الشعر الجديد (التفعيلي) ، تعاقب أصحابها على هذا الترب أو « تعاصرها » . نذكر منهم جيل الرواد الذين كانت تجربتهم الرائدة مقاومة خطيرة ، مجاهلة النتائج ، وفي مقدمتهم :

(١) تستلزم نازك الملائكة لفظ « الشطر » ، « تارة » ، و « البيت » ، ثانية أخرى ، في حينهما عن شعر التفعيلة . إلا أن الدكتور عز الدين اسماعيل يرى أن تسمية السطر الشعري الجديد « شطرًا » ، تسمية خاطئة ، لأنه يتألف من تفعيلتين أو تسع مثلاً ، وعند لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التفعيلي يتكون شطره مما من تفعيلتين أو تسع ، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطراً وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي السطرين المتساوين . النظر : « الشعر العربي المعاصر » ، ص ١٠٣ .

(٢) الجملة الشعرية : بنية موسيقية وتفس واحده يتشكل أكثر من سطر ، وسيأتي توسيع لها في الحديث عن القافية الحديثة .

(٣) الجملة الموسيقية والمقطع متادفان عند سليمان العيسى : « فيما يقوّي مقام البيت الواحد في الشكل والمقصون حل السواه ، .. إن الجملة هنا هي التي تبدأ قراتها ثم تشرأ أنا لا نستطيع أن نقف إلا على نهايتها » . فهي إذن تشتمل على آسر ، وهي أوسع مدى من الجملة الشعرية .

(٤) يقترح عز الدين اسماعيل أن نسمي كل مجموعة من السطور لما طبيعتها ملتحمة : توقيعة *sone* ، وبذلك يكون السطر الشعري جزءاً من توقيعة موسيقية هي بذاتها تتلجزماً من ليقاع القصيدة العام : ١٠٣ . وهذا الرأي يلتقي مع رأي سليمان العيسى في استخدام « المقطع » و « الجملة الموسيقية » .

(٥) تطلق حل السطر الشعري .

فائز الملائكة ، والسياب ، والبياني : (في العراق) ، وسلام : عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي : (في مصر) .

وظهر الجيل الثاني في أوائل «الخمسينات» إلى جانب جيل الرواد ، وواكب الثورات التحررية والاجتماعية ، مثل :

شوقى البغدادى (في سوريا) ، ورشدى العامل ، وسعادى يوسف ، وشاذل طاقة ، وبلندر الحيدري ، وكاظم جود ... (في العراق) . وكمال عمار ، ونبيب سرور ، وفاروق شوشة ، ومحمد مهران السيد ، وكمال عبد الخليل .. (في مصر) ، ومحمد الفيتوري (في السودان) .

أما الجيل الثالث فقد ظهر منذ بداية «الستينات» حتى اليوم ، بعد أن سار الشكل الجديد للقصيدة العربية عدة أشواط نحو الاستقرار . نذكر من أعمال هذا الجيل :

نزار قباني ، وبديع حفيظى ، وخليل المخوري ، وسلیمان العيسى : (في سوريا) . ووفاء وجدي ، وفاضل العزاوى ، ويعقوب صالح عباس : (في العراق) . وأمل دنقل . وكمال نشأة ، ومحمد عفيفي مطر ، وملك عبد العزيز ، وكيلاني حسن سند (في مصر) . وخليل الحاوي (في لبنان) .

وكذلك الشعراء من أبناء فلسطين ، ولا سيما (شراة المقاومة) أو (شراة الأرض المحتلة) — كما يسمون — وقد ذاعت شهرتهم إثر حرب حزيران ١٩٦٧ وفي مقدمتهم : محمود درويش ، وسميع القاسم ، وتوفيق زياد ...

هذا إلى أسماء أخرى لم يبلغ أصحابها مبلغ هؤلاء من الشهرة والجودة في الشعر ، وكثير منهم لم تتحدد ملامحهم بعد . يضاف إليهم — إن صحت هذه الإضافة — الأدعية المتطفلون على شعر التفعيلة ، من لم يتغلواقط بلبان الشعر القديم ولا عرفوا طعمه ... حتى كثُر المتداعون إلى هذه القصعة ، وصار الشعراء في تلك الحلبة على طبقات : بين المجلبي السابق ، والسكنىت اللاحق ... وطلائع نيطت في الشعر كما نيط القدحُ الفسردُ خلف الراكب .

ب - نظرات عروضية في الشعر العربي الحديث وموسيقاه

للشعر الحديث ، شعر التفعيلة ، جوانب واسعة يتجمّل فيها القول ، وسمات عديدة يصبح أن تقف عندها وقفه طويلة مسائية ، تتناول المضمون الفكري لهذا الشعر من ناحية ، وشكله الفني من ناحية أخرى ، مع ما له من مزايا ، وما عليه من مآخذ ...

ومن - مع إيماننا بفائدة الحديث عن تلك الجوانب جميعاً - لا نستطيع أن نخرج عن نطاق هذا الكتاب الذي أتقنه في علمي العروض والقوافي ، وفي موسيقا الشعر العربي . لذلك مستقرر في هذا البحث على العروض العام للشعر الحديث الذي يقوم على وحدة التفعيلة ، في صورته التي التهي إليها اليوم ، لتتعرف إلى المقاييس التي يجري عليها ، والمعايير التي يخضع لها ، إن كانت هناك مقاييس ومعايير .

○

لسنا في حاجة إلى إثبات أن شعر التفعيلة لا يزال يسير وينمو متراجعاً في طريق النضج والاكتمال حتى يتخذ لنفسه نهاية يستقرّ عندها ، وأن تجارب المجد دين في هذا المنهج ماقتناً تقدّماً بنتائج جديدة ومتعددة . كما أن الأقلام ، أقلام الباحثين والنقاد ، لم تجف بعد ، ومدادها لم ينفذ . كيف لا؟ والجديد المتتطور يُعلن على الملاك كل يوم ، وفرسان الشعر والكلام يتراحمون على هذه الحلبة ، وكل منهم رأي واجهاداً ...

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن القراءتين العروضية لشعر التفعيلة لم تستقرّ بعد ، ولم تتضح معالمها وحلودها اتضاحاً تاماً ، وإن ثلت قرون مضى على ولادة هذا الشعر لم يُمدّ يسيراً لا يحسب في عمر الأجيال ، ولا يكفي لاستقرار الفواهر الأدبية ، بلئن غيرها .

يشدّ أزرنا في هذا أن الخطيب بن أحمد لم يوطّ الدعائم النهائية للشعر العربي القديم ، ومقاييسه العروضية ، إلا بعد مضي ثلاثة قرون تقريباً على نضج الشعر ، لا على أوليته .

فوضع علمٍ نهائِي ثابت في عروض الشعر الجديد أمر لا سبيل إليه الآن ، بل إنه سابق لأوانه . لذلك لا ندعّي أننا هنا في صدد وضع القواعد العروضية لشعر التفعيلة ،

ومطالبة الشعراء بها ، وإنما سنتو م خطتنا على تقرير النماذج الجديدة التي وقع الإجماع على تقديم أصحابها أو كاد ، ومحاولة التوصل إلى أنواع الفصوابط والموازين التي أخذ هؤلاء الشعراء أنفسهم بها ، واستنباط الطواهر العروضية والموسيقية من خلال إنتاجهم الفني ، مع الإشارة من آراء بعض القادة والباحثين الذين شاركوا في هذا الميدان بما ألقوا من كتب ، وما نشروا من أبحاث ومقالات ، وبذلك نُسّبهم في هذا البناء ببعض لبنات متواضعة على درب استقرار شعر التفعيلة .

○

يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور :

- ١ - وحدة التفعيلة — غالباً — في القصيدة .
- ٢ - الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر .
- ٣ - حرية الروي ، والنظر إلى القافية على أنها عنصر عفوي متحرك لا يعتمد على الشاعر ولا يلتزم به .

أما الموسيقا فهي تلخص ذلك كله ، إذ ينبع الشكيل الموسيقي في جملة للحالة النفسية التي يصلح عنها الشاعر ، والمجنس الذي يستأنسُ له .

ولتفصيل القول في تلك الدعامات الثلاث :

١ - وحدة التفعيلة :

يتَّخِذُ الشِّعْرُ الْحَدِيثُ التفعيلة مركزاً له في الوزن ، ووحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع الفني الذي تشكله طبيعة التجربة نفسها ، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

وعلى هذا ، فالقصيدة لا تلتزم بجزأاً خليلياً معيناً ، بل تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة ، مستفيضاً بما تسمى به الزحافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومحزوتها ، بلا تميز ، وخصوصاً في نهايات الأسطر .

ومن أمثلة ذلك قول السياب من قصيده (هل كان حبًّا) ، وهي ثانية قصيدة من الشعر الحر ، بعد قصيدة نازك :

- ١ - هل يكون الحبُّ أَنِّي
- ٢ - بَتْ عَدَّا لِلتميِّيْ ؟
- ٣ - أَمْ هُوَ الْحُبُّ اطْرَاحُ الْأَمْنِيَّاتِ ؟
- ٤ - وَالْقَاءُ الشَّفَرِ بِالشَّفَرِ وَنَسْيَانُ الْحَيَاةِ
- ٥ - وَانْتِفَاعُ الْعَيْنِ فِي الْعَيْنِ اِنْتِشَاءِ
- ٦ - كَانِثَيَالْ عَادِ يَفْنِي فِي هَدِيرِ
- ٧ - أَوْ كَظَلٌّ فِي غَدِيرِ

وقد جاءت تفعيلات هذا المقطع على الشكل التالي :

- ١ - فاعلان فاعلان
- ٢ - فاعلان فاعلان
- ٣ - فاعلان فاعلان فاعلان
- ٤ - فاعلان فاعلان فاعلان فاعلان
- ٥ - فاعلان فاعلان فاعلان
- ٦ - فاعلان فاعلان فاعلان
- ٧ - فاعلان فاعلان

ويلاحظ أن السياب نظم قصيده على تفعيلة واحدة هي تفعيلة (الرمل) ، فأوردها في « الحشو » صحيحة « تارة » (فاعلان) ومحبونة « تارة أخرى » (فاعلان) . وزحافات بحر الرمل تحيز ذلك .

أما التفعيلة الأخيرة ، في كل سطر شعرى فقد جعلها الشاعر بمنابة الضرب في بحر الرمل - كما وضمه التخليل - إلا أنه لم يتلزم فيها صورة واحدة : كما هو شأن في الشعر القديم ، بل جاء بها في السطرين الأولين صحيحة (فاعلان) ، وفي بقية الأسطر مقصورة (فاعلان) ، وهو ضربان مختلفان لا يجتمعان في قصيدة واحدة منظومة على بحر الرمل الخليلي ، لأن النظام العروضي القديم يوجب توحيد الضرب في القصيدة من أو لها إلى آخرها .



هذه الظاهرة بجلدها بكثرة في الشعر الحديث ، وإذا كان قد لاحظنا بساطتها عند السباب ، لاكتصاره على شكلين من أشكال الفبر في الرمل ، فلا بد أن نلاحظ تعددّها عند غيره ، ولا سيما الناشتون حين يخلطون بين التشكيلات المتباينة في تعبيلات أواخر الأبيات ، فتستحيل القصيدة إلى خليطٍ من الصورة الأساسية للبحر ، والصور الفرعية لأضربه ، تماماً وجزءاً ، كقول جورج غانم (من الكامل) :

التعبيلة الأخيرة

متفاعلان	لكتهم متيقنون بأنهم صرّاعي حُبِّيَّ
متفاعلان	وعزاوهم أن الحياة تقول للأبطال : هيَا
فعلن	منا الصدِّي ، مثني
فعلن	من مقلي وفهي
متفاعلن	فأحسته ناراً وعداً وارتقايا للند

وقري نازك الملائكة^(١) أن هذه التشكيلات المتتافرة في الضرب تؤدي إلى التناقض الموسيقي ، وأن الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة جرت عليها آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن .

لا أن الدكتور عز الدين إسماعيل^(٢) يخالف نازك فيما تذهب إليه ، ويرى أن « الإلزام بصورة واحدة ثابتة للتعبيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعاً من الإيقاع الريتِب » .

ومثله الدكتور محمد التويبي الذي ينادي بوضع القواعد مستنبطةً من الإنتاج الفني للشعراء لأن نفع القواعد أولاً ونطالبهم بتطبيقاتها^(٣) . وهو يؤيد بلوء الشعراء إلى توسيع الإيقاع في التعبيلة نفسها بإدخال الرحافات وتوسيع صور الأضرب ، لأنهم في هذا إنما يلبّون روح العصر التي ملت الرغوب ، والنسب المتساوية ، وال الهندسية الصارمة ، والنموذج المنسق اتساقاً تماماً^(٤) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ٧٢ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ١١٩ ...

(٣) قضية الشعر الحديث ٢٥٣ .

(٤) نفسه ٢٥٦ .

وإذا كانت نازك ترى فيما بلأ إليه بعض الشعراء أغلاطاً ونشازاً؛ فالنويهي يراها محاولاتٍ مشروعةٍ للتخفيف من الرنين التفيلي الريتيب الذي استبعد الأذن العربية بمحسوسيه الطاغي حتى صرفها عن الانتباه إلى الموسيقى الالاحنية العضوية والصور والأفكار^(۱).



وقد يخاطيء الشاعر في إبراد التفعيلة الأخيرة، إلى جانب خلطه بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد، وكثيراً ما يقع ذلك في القصائد المنظومة على تفعيلة الرجز (مستعلن)، كقول خليل حاوي في قصيده (الستدياد في رحلته الثامنة) :

داري التي أبحرت غربتِ معي	(مستعلن مستعلن مستعلن)
وَكُنْتِ خَيْرَ دَارٍ	(متَّعلَّن فَعُولُ)
فِي دُونَخَةِ الْبَحَارِ	(مستَّعلَّن فَعُولُ)
فِي غَرْبِي وَغَرْفِي	(مستَّعلَّن مُسْتَّعلَّن)
يَنْمُو عَلَى عَتَّبَتِهَا الْغَيَارِ	(مستَّعلَّن مُسْتَّعلَّن فَعُولُ)

ولم نهد ورود (فَعُولُ) في ضرب الرجز التام أو مجزوه ، ولا في مشطوه أو منهوكه .



ولم يقتصر التغيير والتبدل على التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري؛ بل تعمداتها إلى تفعيلات الحشو ، فإذا بالشعراء لا يكتفون بـ تحالفات مشروعة في أصلها – على ما في بعضها من قبح – وإنما يصيّب تفعيلة الحشو عندهم كثيراً من التمزيق والقططيع حتى خساعت هويتها وكانت تزول معالمها ، وأصبح من الضروري استحداث تفعيلات جديدة وضروب شئّرة يتعرّف إليها القارئون ، وبات على الشاعر أحياناً أن يصرح بالوزن أو بالنظام الذي اختاره لقصيده ، والتفعيلات التي ركب متنها .

(۱) قصيدة الشر المديد ۲۰۹.

فها هي ذي نازك الملائكة تقول في قصيدتها (لعنة لزمن)، من المدارك :

كان المغربُ لسونَ ذبيحٍ

والأفقُ كابةً محروّحٍ

وزن الشطر الأول فيه هو :

فعلنْ فاعيلْ فاعلْ فعُلُنْ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافاً للقاعدة العروضية في (المدارك) .

فناذك - التي لا تريد التزوج على قواعد العروض التقليدية ، ولا ترضى عنن بخرج عليها - تقع هي نفسها فيما أحذته على غيرها ، وتعرف بذلك محاولة تزكيتها بما يصح أن يتخذه ذريعة كل من سلك هذا النهج . تقول نازك :

« ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك أنا نحوال (فعلنْ) إلى فاعيلْ) وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي... وأنا أقر بأنني إنما وقعت في هذا التزوج عن غير تعمد . وقد أفت أن أنظم بوسعي السليقة ، لا جرياً على مقياس عروضي ، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفضيلات ، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني (١) » .

فيهذا الكلام تضع نازك نفسها في موقف : « إذا فعل الفتي ما عنه ينفي والعلم - بما فيه من قوانين وضوابط - لا يؤخذ بالكلام الإنشائي ، ولا بسبحات الخيال ، أو أمواج المعاني والمشاعر . فناذك نفسها ترى « أن الزحاف في البيت علة أو مرض يصيب التفعيلة ، واحتلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً (٢) ». كما ترى أيضاً أن الشعر الحديث صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، وتفشى الزحاف فيه ، هذا الزحاف الذي هو مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنشرية (٣) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠٩ .

(٢) نفسه ٨٨ .

(٣) نفسه ٨٦ .

فما بالك إذا كان تغير التفعيلة نوعاً من النحت والتشذيب لها ، لا زحافاً تحيزه قواعد العروض ؟ ولو كانت الأذن تقبل استخدام (فاعل) في وزن المدارك لأقرّها العرب ضيّون منذ أن ضبطوا بنور الشعر العربي في المصور القدّيمة .

○

تلك هي الطريقة العامة التي يسرّ عليها أصحاب الشعر الجدید فيما ينظمون ، وهم يستخدمون — بحسب الفاہر — تفعيلة واحدة يلتزمونها من أول القصيدة إلى آخرها . ويكون هذا عادةً في تفعيلات البحور الصافية (1) الستة :

الكامل (متعالن) — الرمل (فاعلآن) — المزج (مقاعلن) — الرجز (مست فعلن)
المقارب (فعولن) — المدارك (فعلن) .

إلا أن محاولات أخرى ظهرت في نظم شعر التفعيلة ، تقوم على تنوع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة . وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور المترجة ؛ فيستخدم في القصيدة تفعيلتين ، تكرر إحداهما في « حشو » كل سطر عددان من المرات ، وتصبح الثانية بمثابة الضرب له ، وهكذا إلى نهاية القصيدة . وهذا إنما يصبح في بحرين اثنين مما : السريع والواهف . فيكون نمط القصيدة من السريع مثلاً على نحو الشكل التالي :

مست فعلن مست فعلن فاعلن
مست فعلن فاعلن
مست فعلن مست فعلن مست فعلن فاعلن

ومن الواهف كما يلي :

مقاعلن مقاعلن فعولن
مقاعلن مقاعلن مقاعلن فعولن
مقاعلن فعولن

(1) البحور نوعان :

أ ... صافية : وهي التي تتألف أسطرها من تكرار تفعيلة واحدة : كالرمل والكامل ...
ب ... مترجة أو مزوجة : وتألف أسطرها من تفعيلتين تتكرران على أشكال محددة ومتعددة :

كالطوريل ، والخفيف ، وال سريع ، والمجتث ، والواهف ...

وهنا تُترك الحرية للشاعر في أن يستخدم العدد الذي يريد من (مستعملن) في كل سطرٍ من الوزن الأول ، على أن ينهيه بـ (فاعلن) . ومن (فاعلتن) في الوزن الثاني ، على أن ينهي كل سطر بـ (فولن) .

وترى نازك الملائكة أن الشاعر ملزم باتباع هذا القانون لتبقى الصلة وشيبة — من بعض الوجوه — بالتراث العروضي . إلا أن هذه القضية ، أعني تنوع التفعيلات ، لا تزال موضع نقاش بين النقاد والدارسين :

فالدكتور عز الدين إسماعيل^(١) يرى أن هذه الفرصة لو أتيحت للشاعر لوسعت من دائرة الأوزان التي تتحرك فيها القصيدة الجديدة ، كما يرى أن حرية عدد التفعيلات التي سمح بها نازك للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يتالف من تفعيلة واحدة . وهنا نتساءل : ما التفعيلة التي ينبغي اللجوء إليها : هي تفعيلة الحشو (مستعملن) — في السريع — أم هي تفعيلة الضرب فيه (فاعلن) ؟ ... وقس على ذلك في الوافر ..

وإذا لم يكن هذا ولا ذاك ، فهل يجب على الشاعر أن يجعل السطر تفعيلتين لتكون الأولى حشاً (مستعملن) والثانية ضرباً (فاعلن) ؟ ..

ومع كل هذا فإن الدكتور عز الدين لا يجدمبرأً لتنوع التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، وإلا ردّتا ذلك بالضرورة إلى نوع من الإطار المحدد الخالد ، وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر ، ونحن مضطرون في تلوق جماليات الإطار الشعري الجديد إلى أن نتكيّ في بعض الأحيان على آذواقنا في وزن ما يروق وما لا يروق ، وإن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة نفسها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقياً ، ولا ضرورة مطلقاً لفرض التراamas جديدة ، هناك مندوحة عنها .

أما الدكتور محمد النويهي فيرى^(٢) ضرورة الانسياق من وزن إلى وزن قريب منه ، وأن الاقتصار على ستة من البحور ، وعلى تفعيلة واحدة متتجانسة يكررها الشاعر

(١) الشعر العربي المعاصر - ٨٧ - ٨٩ .

(٢) قضية الشعر الجديد - ٤٥٥ - ٤٥٦ .

في الشكل الجديد ، ولا يزاح بينها وبين تفعيلة أخرى ؛ يتعرض نوع من الرتب لا يتعرض له الشكل القديم ، فهو يحتاج إلى أن يتغلب على هذا الرتب .

على أن الدكتور محمد متلور يرى أن الخليل بن أحمد قد أجاز إدخال تفعيلة على آخرى لما أصابها من زحافات وعلل ، وعلى هذا يباح للشاعر استعمال تفعيلات من أبخر مختلفة ، على أن يؤلف بينها تأليفاً يُسقِّفه النون ولا ينبو به السمع . فالعروض لم توضع له قواعد نهائية تغلق باب الاجتهاد في التجديد الموسيقي ، وأساس كل ذلك أن نتمكن الشاعر من التعبير عن دفقات الفكر والإحساس في إطار الموسيقا الشعرية^(١) .

ولليبياني رأى آخر يلتقي مع مذهب نازك الملائكة ، وهو أن ضعف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء يوّقههم في أخطاء : كالنظم على الأبخر ذات التفاعيل المزدوجة ، واستخدام تفاعيل من أبخر مختلفة في القصيدة الواحدة ، وهذا يخلّ بموسيقا القصيدة المحرّة ، وبضعف بناءها وتماسكها^(٢) .

○

ذلك هي مذاهب أشهر النقاد ، وآراؤهم في تنوع التفعيلات في السطر الشعري من القصيدة الجديدة . فلنلول وجهنا شطر بعض المسارح الشعرية التي سلكت هذا المنهج ، على قلتها ، ما دمنا نحاول وضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفني :

١ - يقول حميد سعيد ، من العراق ، في قصيدة له (من السريع) :

رأيتها مرّمية بعد الحصار المدّ في بيروت
رفعت عنها الصدف القاسي
نفضت عنها حلّة الرمل الرمادية

وقد جاءت التفعيلات في هذه الأسطر على الوجه التالي :

متَفَعْلَنْ مَسْتَفْعَلْنْ مَسْتَفْعَلْنْ مَسْتَفْعَلْنْ مَفْعَولْ
مَتَفَعْلَنْ مَفْتَعْلَنْ فَعْلَنْ
مَتَفَعْلَنْ مَسْتَفْعَلْنْ مَسْتَفْعَلْنْ فَعْلَنْ

(١) من حديث أجزاء الدكتور سيري الأشرف مع محمد متلور سنة ١٩٦٥ .

(٢) من حديث أجزاء الدكتور الأشرف مع عبد الوهاب البياتي سنة ١٩٦٥ .

يلاحظ أن الشاعر لم يقتيد بما فرضته نازك ، وإنما تصرف في ضرب السريع – وهو من البحور المترجة – كما تصرف غيره في أضرب البحور الصافية ، وأعطى نفسه في ذلك نصيّاً وافراً من الحرية . فقد مزج بين الضرب الأصلّم في السريع الثامن (فعلن^(١)) والضرب المكسوف في مشطّور السريع (مفعولن^(٢)) ، هنا إذا أبقينا الوزن في دائرة السريع ، وإلا فإن هذا الضرب (مفعولن) يكون في الرجز الثامن أيضاً ، فيكون الشاعر قد خلط بين ضربي السريع والرجز . ومع ذلك لم يُبق الضرب على أصله ، بل جعله (مفعول^{*}) فحذف التون الساكنة وسكن اللام ، فجاء تصرفاً غير مباح في زحاف مقبول ، وهذا مالا يعرف في كلا ضربي السريع والرجز اللذين كثُر تداخلهما في قصائد الشعر الحديث ، وذلك مالا تحيّزه نازك : أن يخرج الشاعر في نهاية بعض الأبيات من السريع إلى الرجز ، فتأتي (مستفعلن) أو مشتقاتها بدلاً من (فاعلن) وجوازها .

٢ - ويقول جيل عبد الرحمن ، من السودان :

من يارفة الكلمة

نَجْرُ اللَّيْلِ ، نَصْلِبُه عَلَى أَجْمَعِهِ

من يسرى شبابُ النور في أعماقنا المفردة.

نَشَمَ حِيَاةً فَجْرًا، رَبِيعًا مُورقَ النَّسْمَهُ.

فالشاعر يستخدم هنا تفعيلة الوافر (مفاععلن) ، وكان عليه — كما تطلب نازك — أن يأتي بالتفعيلة الأخيرة (فقولن) لتكون ضرباً للبيت ، كما هو الشأن في الوافر الذي يتألف من تفعيلتين متكررتين قبل أن تأتي الثالثة ، إلا أن الشاعر التزم (مفاععلن) وحددها في كل الأسطر ، فجاء تقطيعها على الوجه التالي :

مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(١) الصلم : حذف الورقة المفروق من « معمولات » فتصير « م فهو وتنقل إلى (فعل) سكون بين

(٤) أصله « مستعمل » فحذف ما كون وتد ، أي الثون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فصار « مستعمل » يسكون اللام ثم نقل إله « معمول » .

٣— ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة (جيكور أمي^(١)) من المخيف :

۱ - تلك أمتى وإن أجهثها كسبحا

٢ - لاثماً أزهارها ولملأء فيها ، والترابا

٣ - ونافضاً، بعقلٍ، أعيشها والغاباً :

— تلك أطياطُ العد الترقياتِ والغيرِ المُعترفُ بهم يعبرُونَ السُّطُوحَا

— أو ينشرن في بويبَ (٢) الجنَّـين ، كثُر يفتح الأفواها

٦ - هنا ، عند الضحى ، كان اللقاء

٧ - وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

وقد سلك الشاعر في وزن هذه الأسطر النظم التالي :

١ - فاعلٌ مُتَفْعِلٌ فاعلٌ

۱۲ - فاعلان فاعلان فاعلان

٣- متَّهِّلُونَ مُتَّهِّلُونَ مُتَّهِّلُونَ مُتَّهِّلُونَ (٣)

٤ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥- فاعلان متّفعون فاعلان فعالان متّفعون مفعولن (٤)

٦ - فاعلٌن فاعلٌن فاعلٌن

٧- متقطعن مفتعلن متقطعلن متقطعلن مفعولن (٢)

(١) ديوان «شانيل ابنة الجلي» : ٧٧ وقد حاول السباب في بعض قصائد هذا الديوان أن يستغل البحور التئمودية التعبارات في إطار التصييد الجليدية ، بطريقة عقلانية ، كما سترى .

(٢) بوبيب : نهر في ميكور ، قرية الشاعر .

(٤) الشرب هنا مشت . أصله « فاعلاته » فتحلف أول الوتد المجمع وهو العين فأصبح « فالاتن » ونقل إلى « مفعولن » . والتشيّث من العمل البارية تجري الزحاف . « انظر من ٤٤ ، ١٢٥ .

هذه تجربة جديدة للسياب في موضوع توزيع التفعيلات في القصيدة؛ وقد سار فيها على نظام موسيقي خاص (١) : فتراء يبدأ القصيدة بشرط كامل من البحر الخفيف الذي يتالف عادةً من (فاعلان مستعلن فاعلان) إشارة إلى أن القصيدة عليل وزن التفعيف . ثم يفرد كلاماً من هذه التفعيلات الثلاث بسطر شعري تستغلّ به ، بلا عدد ثابت . وبذلك تكون النورة الموسيقية الأولى قد أكملت . ثم يأتي بيت كامل من الخفيف ذي ست تفعيلات ، ليعود بعده إلى توزيع التفعيلات الثلاث نفسها على الأسطر التالية ، كلّ على حدة ، كما فعل في البند ، وهكذا

غير أن السباب لم يتلزم بهذه المخطة إلا في الأجزاء الأولى للقصيدة، ثم بعده ذلك إلى (فاعلان) مرة، و(مستغبن) مرة أخرى، وقد يمزج بينهما في سطر واحد بلا نظام معين.

٤ - وللسياب نفسه تجربة أخرى في استخدام البحور المترجة ، اتّكأ فيها هذه المرة على البحر الطويل . وذلك في قصيدة (ها .. ها .. هو^(٢)) التي بدأها بقوله :

تَنَاهِمْ أَنْتَ الْآنَ ، وَاللَّيلُ مُقْبَرٌ
أَغَانِيهِ أَنْسَامٌ ، وَرَاعِيهِ مِزْهَرٌ ،
وَفِي عَالَمِ الْأَحْلَامِ ، مِنْ كُلِّ دُوْسَةٍ
تَلْقَاكَ مَعْبُرٌ

وزن هذه الأسطر :

فهولن مقاعيلن فهولن مقاعان
فهولن مقاعيلن فهولن مقاعان
فهولن مقاعيلن فهولن مقاعان
فهولن مقاعيلن

(١) أشار إليه السباب في الصفحة ٨٠ من ديوانه : شناشيل أمينة الملام.

(٢) دیوان : شنایل ابنة الحظی ۴۰.

فالوحدة الموسيقية هنا هي شطر تقليدي من البحر الطويل ، ولكن الشاعر لا يلتزم التفعيلات الأربع دائمًا ، بل يأتي أحياناً في السطر بـ تفعيلتين منها فحسب (فولن مقاعيلن) ، وهذا موضع التجربة . ولعل هدف السياب من ذلك خلق نوع من المرونة في آذاننا لتلقي تشكيلات موسيقية غير مألوفة لدينا ، داخل تشكيلات مألوفة ، ثم إنه يتخلص من الحشو فلا يكمل الشطر بكلام لا طائل وراءه .

إلا أن مثل هذه التجربة لم تل رضا نازك الملائكة ، فهي تقول ، دون أن تسمى صاحبها : « وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل . . . وهذا ليس شعراً حراً ، كما هو واضح ، وإنما هو نظام يقوم على شطر ونصف لا يتقادهما ، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فولن مقاعيلن) . وسبب تعلق إقامة شعر حز من هذا الوزن : أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين — بدلاً من تفعيلة واحدة — يجعل طول الشطر محدوداً لا يعلو أن يكون (فولن مقاعيلن) واحدة أو تكرارها (فولن مقاعيلن فولن مقاعيلن) . حتى هذا يبدو لاهثاً متعباً بجثث تصر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقا »(١) .

○

— ولا يأس علينا — والمعاذج قليلة — إذا أشرنا إلى تجربة ثلاثة للسياب نفسه تشبه التجربة السابقة ، ما دمنا نخوض في غمار التفعيلات المتنوعة في القصيدة الواحدة . فقد نظم قصيدة بعنوان (يا غربة الروح)(٢) لا تختلف عن سابقتها إلا في استخدام البحر الذي يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف التفعيلات المتنوعة فيه . وقد استخدم هنا البحر البسيط ، حيث يقول :

- ١ — يا غربة الروح في دنيا من الحجر
- ٢ — والتلنج والقار والفولاذ والضجر
- ٣ — يا غربة الروح .. لا شمس فـ أـ تـ لـ يـ قـ

(١) تقسيماً الشعر المعاصر ٦٧ . ومن الواضح أن نازك لا تبني السياب . لأن الطبعة الأولى من كتابها صدرت في تشرين الأول ١٩٦٢ أما قصيدة السياب فقد نظمها بتاريخ ٣ / ٢٩ / ١٩٦٣ وصدرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩٦٥ ، ولكن ما ذكرته نازك يصدق حل تجربة السياب كل الصدق .

(٢) ديوان « شناشيل أبنة الجليبي » ٨١ و قد نظمها في لندن بتاريخ ٢٦ / ٢ / ١٩٦٢ .

٤ - فيها ولا أفق'

٥ - يطير فيه خيالي ساعة السحر

وقد جاءت التفعيلات كما يلي :

١ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٢ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٣ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٤ - مستفعلن فعلن

٥ - متَفْعَلْنَ فعلن مستفعلن فعلن

○

٦ - وآخر ما نشير إليه من تلك النماذج المتفرعة التفعيلات : قصيدة للشاعر السوداني محبي الدين فارس بعنوان (موعدنا بعد غد) ، وفيها نراه يخرج في كل مقطع جديد إلى تفعيلة جديدة أو تفعيلتين يلتزمهما في هذا المقطع حتى يتقل إلى مقطع تالٍ فييدّل التفعيلة ... وهلم جراً ...

في المقطع الأول من تلك القصيدة استخدم الشاعر تفعيلي بجزء الخفيف (فاعلان مستفعلن) فقال :

أنت لي .. أنت والمرى
(فاعلان متَفْعَلْنَ)

والصبابات .. أنت لي .
(فاعلان متَفْعَلْنَ)

ولما بدأ المقطع الثاني رأيناه يتقل إلى (فولن) فيقول :

ولي ستكونين يا أخت روحي
(فولن فولن فولن فولن فولن)

فضاء يدخل في جنابي .
(فولن فولن فولن فولن فولن)

وفي المقطعين الثالث والرابع مما يتقل إلى (مفاعلن) وما يُشتق منها . مثل
(مفاعلين) و (مَفَاعِيلُ) :

فاصاحت ... مثلما تتفز عصفورة
(مفاعيلن مفاعيل، مفاعيلن)
تضاحك حولها جلول
(مفاعيلشن مفاعيلن)

أما المقطع الخامس من القصيدة - وهو الأخير - فقد جاء السطران الأولان منه
فحسب على (مفاعيلشن) نفسها ، إلا أن بقية المقطع أتست على (فعلن) ، كما يلي :

وتحت ظلالِ صفصافة
(مفاعيلشن مفاعيلن)
على الشّطّانِ مِضيافه
(مفاعيلن مفاعيلن)
ويدي في يدها شهان
(فعلن فاعل، فعلن فعلن)
رعشات ضلوع معطاهه
(فعلن فعلن فعلن فعلن)

فالشاعر في هذا المقطع الأخير ينتقل من نعم (مفاعيلن) إلى نعم (فعلن) بلا
داع ، ما دام المقطع لم يتغير ، وقد يباح له هذا الانتقال والتغيير إذا تغير الموقف ،
أو دل على انتقال شعوري فيه ، أو لفتة شعورية خاصة ، وعندئذ يقتضي هذا الفاصل
المعني أشطرآ من نعم جديد . ومن هنا يبلو التنويع في المقطع السابق مفاجأةً وصادماً
في الوقت نفسه^(١) .

◊

ولعل النماذج السابقة تُجزئ في توضيح أبرز الطرائق التي يتبعها شعراء التفعيلة
في قصائدهم ، ونحن لم نقصد إلى الحصر ، لأن الميدان فسيح ، والتابع شر ... لكن ما
وقفنا عنده هو بمثابة الصوّى التي تهدى السبيل ، والنبراس الذي يستضيء به القارئ
وهو يسير في متاهات الشعر الجديد ومنعطفاته التي لا نهاية لها .

◊

٢ - عدد التمهيلات في السطر :

الشعر التقليدي يُلزم الشاعر بعدد ثابت من التمهيلات لا يجده عنه في كل
بيتٍ من أبيات القصيدة كلها . وفي ذلك أحياناً بعض الصعوبة :

(١) انظر الشعر العربي المعاصر من ١٠٠ .

فقد ينتهي البيت ولا تنتهي الفكرة ، فيضطر الشاعر إلى وصل البيت بتأليه لإنعامها .
فيقع في عيب شعري يسمى (التضمين) (١) ، أو يضطر إلى الوقوف في وسط الكلمة
حيث يقتضي الروي ، وهذا ما يسمى بالاكتفاء ، كقول ابن نباتة :
غدتْ كلَّ عامٍ لِي إِلَيْهِ وَفَادَةٌ فِي حِبْدَانِ أَجْلٍ لُّقْيَاهُ كُلُّ عَا (م)
وقد تنتهي الفكرة قبل انتهاء البيت ، فيضطر الشاعر عندئذ إلى إنعام الوزن بكلمة
أخرى كقول الخطية :
أَلَا جِبْدَانِ هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدٌ وَهندٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّاَيُّ وَالْبَعْدُ
فقد عطف (البعد) على (النَّاَيُّ) وكلاهما بمعنى ، وهو لون من ألوان الإطناب
سماء القدماء « قطويلاً » ، وهو أن يكون القبط زائداً على أصل المراد لا لفائدة (٢) .
ولولا خضوع الشاعر لعدد ثابت من التفعيلات لاستغنى باحدى الكلمتين عن الأخرى .

ومن ذلك أيضاً قول زهير :
 وأعلمُ عِلْمَ الْبَيْمَ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ ولكتني عَسْنَ عِلْمٌ مَا فِي غَدٍ عَمَّ
 فقوله : « قبله » حشو لا فائدة فيه ، وإن كان لا يُفسد المعنى (٣) .

هذا ، وأمثاله ، جاء الشعر الحديث ردّ فعلٍ مباشرًا على أسلوب الشطرين ذي التفعيلات التالية ، ومنح الشاعر حرية التصرف في عدد التفعيلات في كل سطر شعري ، وأنضج طول السطر المعنى ، وتبقى التفعيلة فيه هي الأساس والركيزة مهما كان عددها . وعندئذ يقف الشاعر حيث يريد ، ويسير أنت شاء ، إلى أن يتنهى المعنى . حتى إن بعض الشعراء أوصل عداد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد .

والسماذج التي أوردهناها في حديثنا عن وحدة التفعيلة تصلح كلها شواهد على ما نحن بسبيله .. إلا أن هناك أمراً يتعلق بعدد التفعيلات وقف عنده التقاد والباحثون :

(١) انظر من ١٥٧ . وعيوب القافية ، كلها أو أكثرها ، تشير إلى أنهى تحكم نهاية البيت ، قافية ورويا . يقترب الشاعر على النظم من جهة ، ويعاوله التغلب من هنا التحكم ، من جهة أخرى .

1999-01-15 to 1999-01-16 (0)

^{٤)} النظر : « المطلول على التشخيص » المختاراني - مطبعة احمد كامل ١٣٤٠ هـ ص ٢٨٥ .

(٢) المطول على التلخيص . ٢٨٥

فنازك الملائكة تصرّح بأن استخدام خمس تفعيلات في السطر يجعلها قيحة الواقع عسيرةً على السمع^(١). والنافذة الشاعرة تعتمد في هذا التنوق على قانون الشعر العربي الذي لا يكون البيت فيه إلا مزدوج التفعيلات (٤ ، ٦ ، ٨) سواءً أكان تماماً أم جزءاً؛ كما أن المشطور لا يتجاوز تفعيلات ثلاثة. ولم يعرف الشعر العربي البيت ذا التفعيلات الخمس.

ومن هذا المطلق أيضاً : أن نازك لا تقبل استعمال تشكيلة ذات تسعة تفجيلات ،
كتقول خليل الخوري في قصيدة (عمر ليل) ، من المقارب :

عدد التحويلات

٩ تَمَرُّ لِيالٍ أَحْسَنْ بِهَا أَنِّي لَنْ أَكْرِهَ جَفْنِي بِعِرَائِ الصِّبَاحِ
 ٩ لِيالٍ أَرَى الْمَوْتَ فِيهَا عَلَى قَابِ قَوْسِيْ وَأَنِّي يَمْدَدُ إِلَيَّ الْخَنَاجِ
 ٨ وَأَسْمَعُ دَقَاتِ قَلْبِيْ جَنَوْتَةً كَالرِّيَاحِ ، كَعَصْفِ الرِّيَاحِ (١) ...

إلا أن نازك نفسها تورط فيما لا تستسيغه ، فتستخدم أحياناً خمس تعديلات في السطر ، كقوها من قصيدة بعنوان (إلى الشعر) من المدارك :

عدد التفاصيل

سأجوبُ الوجودَ
وأجمعُ نرَاتِ صوتكَ من كُلِّ نَعْ بَرودٍ
من جبالِ الشَّمَالِ
حيثْ تَهُمسُ حَقِ الزَّنابِقِ بالأشِنَياتِ
حيثْ يَحْكِي الصَّنْوِيرُ لِزَمْنِ الْجَوَالِ
قصصاً نَاضِفاتٌ (٢)

(١) قضايا الشهـر المـاضـي ١٠١.

(٢) نسخة ١٠١ ونشرت القصيدة في مجلة الأداب : آذار ١٩٥٤ .

(٢) ديوان : شيربة القراء ، س ١٦٦ .

على أن ناقداً آخر هو الدكتور عز الدين إسماعيل يخالف نازك فيما ذهبت إليه ، فيقبل في السطر الشعري تفعيلة واحدة ، وثلاثة ، وخمسة ، وسبعاً ، وتسعـاً ، مثلما تقبل التفعيلتين والأربع والست والثاني ، ويصرح بعد هذا بأنه لا يحسن في أبيات خليل الحورى أي تقليل أو نشور^(١) .

◦

٣ - القافية والروي :

تُعدّ القافية - بمعناها الواسع - ثلاثة العناصر التي يقوم عليها الشعر التفعيلي الحديث ، إلا أنها في الوقت نفسه إحدى المشكلات البارزة في القصيدة الجديدة ، إذ تعددت فيها الآراء ، وتبينت المواقف حول أثرها الموسيقي ومدى التزام الشاعر بها في القصيدة .

ولنقرر مثلاً البعد أن أكثر النقاد والباحثين - ومنهم نازك - يتحدثون عن القافية في قصيدة التفعيلة وهم يريدون حرف الروي ، على ما بينهما من فرق^(٢) ، وخلطوا بينهما فزادوا الأمر غموضاً وإبهاماً .

ويكاد الدكتور عز الدين إسماعيل يتفرد من بينهم فيبيّن أن المقصود بالقافية في القصيدة الجديدة هو غير ما يراد بها في القصيدة القدية ، وستتابعه على هذا التفريق ، ضاربين صفحأً عن الآراء الأخرى .

فالذين يطلقون لفظ (القافية) ويريدون بها (الروي)^(٣) يرون أن الروي عنصر عفوي غير ملائم ولا متمدد ، وأن السبيل إلى التعريف عنه هو تنمية الموسيقا الداخلية في «البيت» والقصيدة ؛ بدلاً من الموسيقا الراتبة في وحدة الروي . وقد أصبح الشعراء يعزفون عن الموسيقة الرنانة أو التي تفصل بين الشطر وتاليه ، ويعوّضون عن ذلك بالاتحاد العضوي بين اللفظ من ناحية ، والمعنى والعاطفة من ناحية أخرى . فان جاء الروي المتنوع في السياق رفداً عندئذ موسيقا «البيت» وأسيغ عليها تلويناً ضوئياً متموجاً .

(١) الشعر العربي المعاصر ١٠٣ .

(٢) انظر من : ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤١ .

(٣) لذكر منهم : نازك الملائكة في تقضيـاـ الشـعـرـ المـعاـصـرـ ٩٥ ، ١٦٢ ، ٩٥ ، ١٥٩ ، والتـوـبـيـ في قـصـيـةـ الشـعـرـ الـجـدـيـدـ ١٥٩ ، وحسن توفيق في اتجاهـاتـ الشـعـرـ المـرـ ٣٩ . ومستخدمـ نـحـنـ لـفـظـ «ـالـرـوـيـ»ـ في عـرـضـ آـرـاـيـمـ لـلـلـلـاـ يـتـبـسـ الـأـرـمـ عـلـىـ الـقـارـيـ .

فالروي إذن حرف من حروف المجاز يدخل في الإطار الموسيقي للقصيدة من حيث صفاتـه الصوتية وما له من جرس . ويرى عز الدين إسماعيل أن الروي الواحد المتكرر في نهايات كل الأبيات هو عامل تعطيل ، من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل إملال لذكراته المستمرة في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى ، سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن (١) .

فإذا جئنا إلى التماذج الشعرية وجذـنا حرف الروي صورـاً متقدلاً لا يثبت على حالٍ ، حتى في مقاطع القصيدة الواحدة :

فتارة يسلك الشاعر نظام الروي « المراوح » الذي يشترك في إطاره السطر الأول مع السطر الثالث في روـي واحد ، والـسـطـرـ الـثـالـثـ معـ الـرـابـعـ ، وهـكـذا ... وينتـضـجـ ذلكـ النـظـامـ فيـ الأـسـطـرـ الـثـالـثـةـ منـ قـوـلـ مـحـمـدـ الصـبـتوـرـيـ مـعـبرـاـ عنـ اـندـماـجـهـ بـأـمـتهـ ، (من الرمل) :

لم تـهـمـتـ فـيـ أـغـانـيـ وـفـيـ صـدـرـكـ كـلـمـةـ
لم تـقـلـلـهـ شـفـتـايـ
وـعـلـىـ وـجـهـكـ غـيـمـهـ
لم تـغـرـقـهـ يـدـايـ
أـنـتـ يـاـ مـنـ تـهـبـيـنـ الشـمـسـ فـيـ كـلـ صـبـاحـ وـعـشـيـهـ
مـنـ دـمـايـ
لـشـيـرـيـ خـطـوـاتـ بـشـرـيـةـ
بـخـطـايـ

ولـكـنـ الشـاعـرـ لاـ يـسـرـ فـيـ قـصـيـدـتـهـ كـلـهاـ عـلـىـ هـذـاـ النـظـامـ ، بلـ يـنـوـعـ فـيـ روـيـاتـ
الـمـقـطـعـ الـوـاحـدـ سـالـكـأـ أـنـطاـنـاـ أـخـرىـ .

وـإـلـىـ جـانـبـ نـظـامـ الروـيـ « المـراـوحـ » ، يـمـيلـ شـعـرـاءـ آخـرـونـ إـلـىـ نـظـامـ الروـيـ المـتوـالـيـ ،
وـفـيـهـ يـلتـزمـ الشـاعـرـ روـيـاـ مـوـحدـاـ فـيـ عـدـدـ مـنـ الأـسـطـرـ الـمـقـاتـلـةـ ، ثـمـ يـتـقـلـ بـعـدـهـ إـلـىـ روـيـ

(١) الشـعرـ الـعـربـيـ الـمـاسـرـ ١١٣ـ وـكـرـدـ الاـشـارـةـ إـلـىـ ذـكـرـ سـنـ ١١٥ـ وـمـثـلهـ حـسـنـ توفـيقـ فـيـ : اـجـاهـاتـ الشـعرـ
الـحـرـ ، سـنـ ٤٠ـ - ٤١ـ .

ثانٍ يتكرر في عدد آخر من الأسطر ، وهلم جراً .. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر السوداني سجلي عبد الرحمن في قصيدة (أوديب الذي لا يعشوا) ، من الوافر :

متى يار فقة الكلمة

نجر الليل ، نصلبه على أجمعه

متى يسري شباب التور في أعماقنا المترمة

نشم حيائنا فجراً ، ديعنا مورق النسمة

ويبين نظامي الروي المتراوح . والروي المتوازي ، بتناول الشعراء في استخدام الروي والتنويع فيه ، في القصيدة الواحدة . من ذلك قول أحمد عبد المعطي حجازي في المقطعين : الأول والثاني من قصيدة (البطل) . من الرجز :

لو كان فارسي مغامراً ، يلوح في المطر

يأتي إلينا ، رافعاً في قمة الردى قوائم الحسان

يذكر ، لا يفتر ، يقطف الرؤوس كالزّهر

ويختفي عند القشاع الموت في سحب الدخان

لما تغشيت به ، لاما تحرّك اللسان

وكيف لي ؟ وقد مضى بلا أثر

()

لو كان قدّيساً ، حصانه القمر

ومسيه يدُ القضاء والقدر

يأتي إلينا فجأةً ، بلا أوان

ويختفي في الامكان

لما تغشيت به ، لاما تحرّك اللسان

لأنني وهبْتُ شعري للبشر⁽¹⁾

(1) ديوانه ٢٠٢

ونلاحظ أنه استخدم في هذين المقطعين جرسين اثنين (روتين) هما الراء الساكنة، والنون المسوبقة بحرف مد ، وسار فيهما أولاً على النظام المزدوج : إلا أنه ما لبث أن خرج عنه . وقد التزم الشاعر هذين الجرسين في كل مقاطع القصيدة بعد ذلك ، لكن مع شيء من التلوين والتتويع في موضع كل منها من أسطر المقطع .

◊

وقد يهجر الشاعر الروي ، فيرسن قصيده متحركة من سلطنه ، كقول صلاح عبد الصبور من قصيدة (السلام) في ديوان (الناس في بلادي) ، من الكامل :

كتأ على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعدّ بين كآله

بالكتشب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء بلحاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالة والتعاس ، إلى العيون

وترى نازك الملائكة أن إرسال هذه القطعة من دون روبي أفقدها جمال الواقع وعلو النبرة ، فالروي – في رأيها – ركن مهم في موسيقية الشعر « الحر » ، لأنه يتحدث رنينا ويشير في النفس أنغاما وأصداء ، وهو فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين السطر والسطر . والشعر الحر أحرج ما يكون إلى الفواصل خاصة ، بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة(1) .

وفي معرض الموازنة تورد نازك ألياناً لزار القباني من قصيدة (طرق الياسمين) تفضلها على أبيات صلاح ، وهي :

(1) قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . وتستخدم نازك كلمة « القافية» ومرادها الروي ، كما تستخدم لفظ « الشطر » بدلاً من « السطر الشري » . ومن يرى رأيها حسن توفيق الذي يذهب إلى أن هير الروي نهائياً يفقد القصيدة « عنصراً من عناصر الإيقاع الذي يعني أن يتوفّر الشعر ، بغض النظر عن اختلاف درجاته وتنوعها » . اتجاهات الشعر الحر ٤٢ .

ولتحت طوق الياسمين
 في الأرض مكتوم الآذين
 كالحشة البيضاء ... تدفعه جموع الراقصين
 وبيهم فارسُك الحميم بأخلده فثمانين
 وثمانين . . .
 « لا شيء يستدعي المحتاء .. ذلك طوق الياسمين » .
 وينبئي عز الدين إسماعيل لنازك مخالفًا لها في رأيها ، فيقول :

« وعبارة المؤلفة : (فأين هي من قصيدة نزار قباني ..) تعني أنها تفضل قصيدة نزار ، لأن وقها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها في هذا كل المخالفة ، فنيس وقها أجمل من جهة ، ثم إن علو التبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد ... ومهما يكن من شيء فائي أحسن ، خالصاً مخلصاً ، أن أبيات صلاح أوقع موسيقية من أبيات نزار . رغم استغنائها عن حرف الروي المشتركة في نهاية السطور » (١) .

وهو يرى أن المقطع (ين) الذي ينهي به نزار قوافيه ثقيل بطبيعته ، والشكوار يزيده ثقلًا وسخفاً وإملالاً ، لأنه ليس له « مبرر » تقسي .

◊

ذلك أمر الروي في قصيدة التفعيلة ... وقد لاحظنا أن جمهرة الشعراء يحرّضون على تسكين الروي في القصيدة غالباً ، فتأتي قوافيه مقيضة .

أما القافية : فقد أصبح لها في الشعر صورتان :

١ - صورة قديمة : يمثلها الشعر التقليدي ذو الشطرين (٢) وهي نقطة الارتكاز الموسيقية ، لذلك تلزم بالوقف وحده وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ . كما

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٦ ...

(٢) انظر التصريف بها من ١٣٧ .

أنها تعتمد في إيجادها على المصلحة اللغوية للشاعر ، ويرى عز الدين إسماعيل أن القافية في صورتها القديمة «تشلّ حركة التموج والتلوين الموسيقي في القصيدة شلاً»^(١) .

ب - صورة حلبيّة^(٢) : تتجسد في شعر القافية . فقد خرجت حركة التجديد الشعري بتصور جديد للقافية يستبعد منها كل عوامل الرتاب ، ويجعل منها عنصراً موسيقياً فعلاً بحق .

القافية الحديثة نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقاً الشطر نفسه وتنتهي عندها النصفة الموسيقية الجزئية في السطر ، بل هي أنساب نهاية له من الناحية الإيقاعية .. إنها «كلمة» يستدعياها السياقان : المعنوي والموسيقي ، للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنف لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

وليس ذلك فحسب ، بل إن القافية الحديثة تتيح للقارئِ الوقوف والحركة معماً في آن واحد - على عكس القافية القديمة - وتحقق للشاعر مرونة الأداء وارتباط أبيات القصيدة - موسيقياً - ارتباطاً عصرياً .

فالقافية الحديثة إذن تضطلع بالدور مهم في موسيقاً القصيدة . ثم إن بينها وبين الروي وشيعة من القربى ، فهي تحاول أن تشكل بين القافية ودور حرف الروي ، أو بعبارة أخرى : حاولت أن يجعل حرف الروي صوتاً متقللاً قد يختلف من سطرين إلى آخر ، وقد يتفق ، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر والأسطر . وبذلك صارت القافية أنساب صوت أو كلمة ، ينتهي بها السطر الشعري ؛ بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي .

ومن هذا كله يتضح لنا أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراسماً من القافية القديمة ، لذا كانت لها قيمتها الفنية .. إنها لا تعتمد على المصلحة اللغوية بل تعتمد ، أساساً ، على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر ، فضلاً عن المصلحة اللغوية . فهناك دائماً كلمة واحدة هي

(١) الشعر العربي المعاصر . ١١٤ .

(٢) أخذنا على كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل في توسيع الصورة الحديثة للقافية ومفهومها الفني : ٩٧ ، ١١٣ - ١٢٠ .

أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري ، وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة ، وليس في هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروي — ما يهدى للعثور عليها ، وإنما هناك السياق الموسيقي فحسب .

وطبيعي أن هذا التحديد القافية لا يصبح إلا بالقياس إلى السطر الشعري . أما إذا كانت بازاء جملة شعرية^(١) فلا سبيل عنده البتة إلى البحث عن وقفة موسيقية مرتبطة في نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري ، وإنما ترد هذه الوقفات حسب ما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي عليه الشعور . عند ذلك قد ترد الوقفات في نهاية السطر — دون التزام — كما تردد في أثنائه .

وهذه الوقفات الداخلية — التي تكون في الجملة الشعرية المولدة من أكثر من سطر — تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معاً . وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . ومع ذلك فقد حرص الشعراء — الذين يسلكون منهاج الجملة الشعرية فيما ينظمون — على أن ينهوا ، غالباً ، آخر سطر في الجملة الشعرية — أي آخر هذه الجملة — بقافية وروي يتكرران في جملة شعرية أخرى . ولعلهم لا يلتجئون إلى هذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت إلى آخر لكي تحدث توازناً موسيقياً في القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا إلا عندما تطول الجملة الشعرية .. أما عندما تقصص فاننا سرعان ما نتمثل روح القصيدة القديم .

ومثل هذا الكلام لا يصلق على شعر نازك التفعيلي الذي تنتهي الوقفة فيه في آخر السطر ، دائماً . لذلك تراها حريصة على التمسك بالروي في قصائدها ، لكنه يأتي متواتعاً وملوحاً .. فليس في شعرها جملة شعرية أكثر من سطر واحد ، لأنها تنتهي دائماً بروي أو بما يشعر بوجود روい .

وتخلاص من كل ذلك إلى أن الاشتراك في التفعيلة والروي لم يعد شيئاً « المحدد » لقيمة موسيقاً القصيدة — كما كان الشأن في القصائد القدية الخارجية على وزن واحد —

(١) الجملة الشعرية بنية موسيقية وتفسن واحد منه يشغل أكثر من سطر ، وقد تعدد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ، لكن الجملة الشعرية تتخل بنية موسيقية مكتوبة بذاتها ، وإن مثلت في الوقت نفسه جزءاً من بنية حضورية أعم ، هي القصيدة . « الشعر العربي المعاصر » ١٠٨ .

وإنما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع ، سواء في حشو السطر ، أو في نهاية ، وفي علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يتسرّب خلالها من حركة نفّسية .

○

فإذا شئنا شاهدًا على القافية بملهومها الحديث عدنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور (السلام) (١) ، فعندئذ نجد أن أبياتها كلها مفخّأة وإن لم تلتزم حرف روبي في كسل السطور ، وأن في نهاية كل سطر نقطة ارتكاز تستثني في القافية ، غير أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة التي تلهينا عن أي نقط ارتكاز آخر — وهذا عائد إلى ما فيها من لين وخفة — ففي داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة للقافية .

تأمل مثلاً نقط الارتكاز التالية وأنعم فيها النظر : (ظهر الطريق عصابة) — (متعددين كآلة) — (والزمن المفبت — طال الكلام) ؛ وعندئذ ستدرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة في كل الأبيات ، لا المترکزة في نهاياتها .

وهذا هو الفرق بين القافية الجديدة والقافية القديمة التي هي نقطة الارتكاز الموسيقية في البيت ، والتي تجعلنا نتفاصل عن أي بناء موسيقي داخل البيت ، لأننا مطمئنون عندئذ إلى أن نقطة الارتكاز في القافية سوف تتعرض كل شيء .

وهذا مثال آخر تتحقق فيه أنماط من القافية الداخلية ، إلى جانب الحرص على تناسق حروف الكلمات وتناسقها موسيقياً ، فضلاً عن القافية الظاهرة التي تمثل في حروف الروي . يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري من قصيدة (العقم) وهي إحدى قصائده الممتازة التي تبرز براعته في التركيز الدال ، والتلوين الموسيقي ، (من الكامل) :

نفس الطريق *

نفس البيوت يشدّها جهد عميق *

نفس السكوت *

كنا نقول : غداً يموت و تستيق

من كل دار *

(١) انظر من ٢٢٧ .

أصوات أطفال صغارٌ

يتسلّحُونَ مَعَ النَّهَارِ عَلَى الْطَّرِيقِ
وَسِيرُونَ بِأَمْسَاكِنَ ، بِنَسَائِنَ الْمُتَّفَقَاتِ
بِعِيُونَنَا التَّجَمِدَاتِ بِلَا بُرْيقٍ
لَنْ يَعْرِفُوا مَا الْذَّكَرِيَاتِ
لَنْ يَفْهَمُوا التَّرْبَ الْعَتِيقِ
وَسِيمَحُوكُونَ لِأَنْهُمْ لَا يَسْأَلُونَ
لَمْ يَضْحِكُوكُونَ (١)

○

بقيت قضية لا بد من الإشارة إليها ، تتعلق بموضوع القافية والروي : تلك هي ظاهر التدوير في الشعر التفعيلي . وقد كثُرت هذه الظاهرة حتى عابتها نازك الملائكة التي ترى أن شعر الشطر الواحد ينبغي أن يتنهي كل شطر فيه بروي ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود روبي . ومن خصائص التدوير أنه يقضي على الروي لأنّه يتعارض معه تمام التعارض (٢) . والشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل « الشطر » وفق حاجته دون تدوير ، ولم يتعهد التدوير عند العرب إلا في الأبيات ذوات الشطرين ليصل بينهما ، كما أن شعر الشطر الواحد - أي المشطور - لدى العرب لا يليّن آخره ، لاستقلال « الشطر » فيه ، والبيت يكون وحدة في شعر التفعيلة فكيف يبدأ « الشطر » التالي بجزء من كلمة (٣)؟

هذا كلّه تمنع نازك التدوير في شعر التفعيلة منعاً تاماً ، وقد لاحظنا أنها تقيس ذلك

(١) اتجاهات الشعر الحر ٤١.

(٢) تصايا الشعر المعاصر ٩٥ . وقد استحدثت نازك في عبارتها كلمة « القافية » وهي قرية حرف الروي ، فابدأناها بها خوف الالتباس .

(٣) نفسه ٩٤ . ويلاحظ أن نازك تستعمل أمثلة « الشطر » حيناً و« البيت » حيناً آخر ، وتفي بذلك ما يسمى بالسطر الشرقي في القصيدة التفعيلية . وقد سبقت المقدمة إلى ذلك ، ص ٢٠٥

على العروض العربي وتنقاد إلى اللوق القطري . وهي تذكر مثلاً على التدوير قول بورج غام ، (من المقارب) :

لأهْتَفَ قَبْلِ الرَّحِيلِ
تُرِى يَا صَغَارَ الرَّعَاةِ يَعُودُ إِلَى
رَفِيقٍ الْبَعِيدِ

« فالشطر الثاني انتهى بالكافية (يعود) ، وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد) . على أن يجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كاملاً :

تُرِى يَا | صَغَارَ إِلَى | رَعَاةِ | يَعُودُ إِلَى
فَعُولَنَ | فَعُولَنَ | فَعُولَنَ | فَعُولَنَ

ومعنى ذلك أن الكافية (البعيد) أصبحت تقابل كلمة (يعود) وبذلك ماتت الكافية . وكان على الشاعر أن يضحي بواحدٍ من الاثنين : الكافية أو التدوير . ولستنا ندري لماذا لم يقل مثلاً :

تُرِى يَا صَغَارَ الرَّعَاةِ يَعُودُ
رَفِيقِي الْبَعِيدِ

وإذا كان يريد أن يجعل (يعد) قافية ، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاتته أن بداية الشطر التالي (الرفيق البعيد) كانت حرفًا ساكنًا هو همزة الوصل ؟ ومني كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟ (١) .

وكلام نازك — في منع التدوير — صحيح إذا كان السطر الشعري في القصيدة الجديدة يتنهى بقافية أو كلمة (نهاية موسيقية) تتبع للقارئ الرقوف والحركة معاً (٢) وهو ما عليه شعر نازك نفسها — فعندئذ لا يصبح التدوير في نهاية السطر ؛ كقول نازك في قصيدة (نحن وجميلة) :

(١) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ .

(٢) انظر من ٢٢٩ .

جميلةٌ أَتَيْكِين خَلْفَ الْمَسَافَاتِ ، خَلْفَ الْبَلَادِ
 وَتُرْخِينَ شَعْرَكِ .. كَفَكِ .. دَمَعَكِ .. فَوْقَ الْوَسَادِ
 أَتَيْكِينَ أَنْتَ ؟ أَتَيْكِيْ جَمِيلَهُ ؟
 أَمَا مَتْحُوكِ السُّحُونَ السُّخْيَاتِ وَالْأَغْنِيَاتِ ؟
 أَمَا أَطْعُمُوكِ حَرْوَفًا ؟ أَمَا بَذَلُوا الْكَلْمَاتِ ؟
 فَقَمِ الدَّمْوعُ إِذْنَ يَا جَمِيلَهُ (١) ؟

أَمَا إِذَا كَانَ بَازَاءً مَا يَسْعَى بِالْبَحْلَةِ الشَّعْرِيَّةِ (٢) ، فَلَا سَيْلَ إِلَى مَوَاحِدَةِ الشَّاعِرِ عَلَى
 التَّلْوِيرِ ، لَأَنَّ الْبَحْلَةَ الشَّعْرِيَّةَ تَشْكُلُ أَكْثَرَ مِنْ سَطْرٍ ، فَلَا تَكُونُ الْوَقْفَةُ عَنْدَهُ فِي نَهَايَةِ
 السَّطْرِ ، بَلْ قَدْ تَكُونُ فِي وَسْطِهِ ، أَوْ فِي وَسْطِ السَّطْرِ التَّالِيِّ .

فَلَنْتَظِرْ فِي هَذَا الْمَقْطُعِ مِنْ قَصِيدَةِ (يُورِمِيات جَرْحَ فَلَسْطِينِيِّ) لِمُحَمَّدِ درُوِيشَ ،
 (مِنَ الرَّمْلِ) :

- ١ - صَوْنُكِ الْلَّيْلَةَ
- ٢ - سَكِينٌ وَجَرْحٌ وَضَمَادٌ
- ٣ - وَنَعَاصٌ جَاءَ مِنْ صَمَتِ الْفَصَاحَابَا
- ٤ - أَينَ أَهْلِي ؟
- ٥ - خَرَجُوا مِنْ خَيْمَةِ الْمَنْفِي
- ٦ - وَعَادُوا مَرَّةً أُخْرَى .. سَبَايا (٣)

فَالنَّظَرَةُ الْأُولَى تُوْسِيَ بِأَنَّ السَّطْرَ الْأُولَى مَدْوَرٌ مَعَ الثَّانِي ، وَكَذَا الْخَامِسُ مَعَ السَّادِسِ
 لَأَنَّ آخِرَ كُلِّ سَطْرٍ يُشَرِّكُ مَعَ أُولَى السَّطْرِ التَّالِي بِتَفْعِيلَةٍ وَاحِدَةٍ . لَكِنَّ الْحَقِيقَةَ أَنَّ التَّاقِيفَةَ
 - أَيِّ النَّهَايَةِ الْمُوسِيقِيَّةِ الَّتِي يَصْبِحُ الْوَقْوَزَ، عَنْهَا - لَيْسَ فِي آخِرِ السَّطْرِ الْأُولَى ،
 وَلَا الرَّابِعِ ، وَلَئِمَا هِيَ فِي نَهَايَةِ الثَّانِي وَالسَّادِسِ ، إِذَا رَأَيْنَا حَلْوَدَ الْبَحْلَةِ الشَّعْرِيَّةِ .

(١) شِبَرَةُ الْقَسْرِ ١٠٩ .

(٢) انْظُرْ مِنْ ٢٣٠ .

(٣) دِيْوَانُ الْوَطَنِ الْمُخْتَلِ ، جِمِيعُ يُوسُفِ الطَّفِيفِ . ٢٩٣ .

وإليك الأسطر السابقة مرتبة بحسب الجملة الشعرية مع تفعيلاتها :

صوتُك الليلة سكينٌ وجرحٌ وضادٌ

ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا

أين أهلي ؟

خرجوا من خيمة المنفى : وعادوا مرةً أخرى سبايا

°

فاعلان فتعلان فاعلان فعالان°

تعلان فاعلان فاعلان فاعلان

فاعلان.

تعلان فاعلان فاعلان فاعلان فاعلان .

°

°

وقيل أن نختم كلامنا على الشعر الحديث وموسيقاه ، نحب أن توَكِّدَ أن الجيد من هذا الشعر يتعلّق بمزاياها جمّة ، لا سهل إلى الوقوف عندها في هذا المقام ، بعد أن ورد الكثير منها متفرقاً في العشاقف السابقة ، وبعد أن أتيح لهذا الشعر رؤوس ضخمة مهتمت بالسبيل ، وعبدت التهبيع .

لكن هذه المزايا الجمّة لا ينبغي أن تمحى العيون عن بعض الحقائق ، وتصرفها عما في ذلك الشعر عامة — ولا سيما الشأن من نماذجه — من هنات ، وما عليه من مآخذ ، وقف عندها الباحثون والقاد ، بل اعترف بها القدّمون من شعراء التشغيلة أنفسهم ، غير متجرّجين ، ولا مجتجمرين ، ولم نسمع عن أحدهم أنه اشتد موقف الدفاع المطلق عن هذا الشعر مهما كان مستواه ، وأيّاً كانت درجته ، إذ لا يشفع لهذا الشعر ، ولا يمكن أن نشهد له باللحوظة ل مجرد أنه حديث فحسب ، وإلا صاعت حقائق العلم ، ولم يعد للنقد البناء أي دورٍ فاعل ، أو فائدةٍ متواترة ، ولا يضرّ الشادين من

الشعراء أن يُقيموا من تجارب القسم ، ويتعلموا العَهْرَة الصُّنْعُ (١) في هذا الفن ويلتقطوا الحكمة أثني وجدوها .

لذا سوف نقتصر في هذا المختصر على المآخذ العروضية ، لأنها هي التي تهمنا دون غيرها . وقد ألمتنا بعضها خلال النظارات العروضية ، ورأينا اتفاق الآراء في جانب منها ، وتبين هذه الآراء في جانب آخر ، ولعله الجانب الأكبر :

كالتلوير ، والمحافظة على الروي ، وعدد التفعيلات في السطر الشعري ، ومدى التصرف في هذه التفعيلات ، وتوزيع الضرب في القصيدة الواحدة ، وتوزيع التفعيلات في السطر ، والتباين مفهوم القافية بالروي .. الخ .

ونحب أن نضيف إلى تلك المآخذ — أو الظواهر إن شئت — عدداً آخر لم نجد له مكاناً مناسباً فيما سبق ، معتمدين في إيراده على أصحاب هذا الفن أنفسهم (٢) . لأنهم هم القضاة الذين يُصدرون الحكم ، ويأتون بالقول الفصل في قضية كهذه . فمن ذلك :

١ — افتخار شعر التفعيلة أحياناً إلى الموسيقا المشتركة أو الناعمة . فأنتم ترى أصحاب هذا الشعر يرتكبون ما يهدم أحاجفهم ويضعف موسيقاً أشعارهم ، فيخرجون على الأذن العربية وما ترضاه هذه الأذن ، لا لأن العلم بالعروض يقصهم ، وإنما لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم والتلوق الموسيقي أقل مما ينبغي لهم ، فتخونهم الموسيقا ، ويتبين عن ذلك طابع السرد والثرية « العادية » القرية من لغة التخاطب ، والتي ترتبط بالثر أكثر مما ترتبط بالشعر .

٢ — كثرة الأخطاء العروضية ، والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد التي اصطلاح عليها أرباب هذا الشأن . وبالحدير باللحاظة أن بعض شعرائنا إذا نظموا على البحور

(١) الصُّنْعُ : جميع صناع ، بفتح الصاد ، وهو الماهر في عمله .

(٢) انظر « قضايا الشعر المعاصر » ٢٨ - ٢٣ و « هذا الشعر الحديث » ١٣٨ وما يليها . ومن هنا اتيتنا أكثر ما نكتبه من حروب شعر التفعيلة ، وما في عروشه من ثبات ، وأتيتنا إلى ذلك ما حدانا إليه البحث والاستقراء ، وهو قليل على كل حال .

الخليلية الموروثة حاذّروا الزّال ، ولكنهم ما إن يختسرون بظلّ شعر التفعيلة حتى يجلوا متنفساً وتخونهم الأوزان ، فيبدو عذارهم جلياً ، وكان مجاذبة القيد العروضي حلال هنا ، وحرام هناك .

٣ — تبدو القصيدة التفعيلة الجديدة أحياناً وكأنها — لفروط تدفقها — لا ت يريد أن تنتهي . وليس هناك ما هو أصعب من اختتام هذا النوع من القصائد ، وسبب ذلك انعدام الرقفات الموسيقية ، وامتداد النفس في الجمل الشعرية .

٤ — وفي مقابل ذلك أيضاً نجد التشذيب المسرف الذي يتوقف عند الكلمة الواحدة ، ويجعلها وحدها سطراً شعرياً ، لا شيء إلا لأن اللّغة لم تطاوع الشاعر ، أو أنه لم يكلف نفسه أيّ عناء شعري ، واكتفى بأن أطلق فعلاً أو أسماء لا يرتبط بأية قافية مع ما قبله أو ما بعده ، وارتاح إلى أنه «شطر» كامل ، أو «بيت» شعري .

٥ — المرض على تضمين الألحان الشعبية والمقاطع التثوية — غير الشعرية — فكلّ شاعر يسجل ذلك بلغة بلده الدارجة ، غير عاليٍ بما فيه من القول النافل والفضول التي لا طائل وراءها ، تخلوّها من الفائدة حيناً وبعدها عن الفهم حيناً آخر ، بلّه أثرها في «جمالية» القصيدة وحسن انسجامها لغةً وزناً وموسيقاً .

ومن ذلك ما فعله الشاعر البحرياني علي الماشمي في قصيدة (الطوفان) (١) التي ضمنها «موالاً» ، كان أبوه يردد في آخر الليل :

نيران غدر الدهر توكلد بكلبي (٢) بحر
الناس في ظلمهنْ وربّني في شمس وبحر
وعليَّ سلنْ سيف الماضيات وبحر
من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل

(١) القاما في مهرجان الشعر العاشر ببغداد (كش ١٩٧١) ونشرت في مجلة (الموقف الأدبي) — المدد التاسع والعشر من السنة الأولى ١٩٧٢ مس ٢٦١ . واظظر أيضاً قصيدة سبع القاسم (قصائد الموت الكبير) في مجلة الأدب : حزيران ١٩٧١ .

(٢) يريد : قوقد يقطني . وتلفظ القات في الموارد كأبيات مصرية .

انكس (١) حبل الرجا منهم ، فلا له وصل
لا شك بالسيف أقطع رؤس الأعداء وصل
ولكتني في جزيرة ودار ما داري بحر

٦ - ترددتِي شعر التفعيلة لباب الكاتبة الثرية في شكل متسلسل كالثغر ، مع
الفصل بين كل مقطع وآخر بخط مائل ، وإهمال علامات الترقيم ، كما فعل أدونيس في
قصيدة (هذا هو اسمي) التي نورد منها المثال التالي :

المعْ كِلْمَةُ

كنا حوطاً سرابًّا وطينًّا لا أمرؤ القيس هزَّها والمرئي طفلُها والنحني تحتها الجُنْبَينَ
النحني الحلاج والنفرى / روى الشاعر أنها الصوت والصدى / أنت ملوكٌ هي المالكُ /
أنفصل عن مسارات خطها تضيع تغربُ تصرُّ غولاً تصرُّ مسلخًا / هي الخصم والحاكم
وهي المالكُ / ترسم الأمة فيها كبيرةً / عَذْ إلى كهفك (٢)

٧ - حشو القصائد التفعيلية بما يبرأ الشعر العربي منه ، وما لا عهد له به من البدع
المختلفة ، ونذكر من ذلك أربعة أمور :

٨ - إدخال الكلمات الأعجمية والتغيير الأجنبي ، والإسراف فيها
أحياناً ، مثل :

(التكسي ، بارات ، الويستي ، الفاشست ، الجرينبل ، كوكلوكس كلان ،
السمبا ، المورا ، الباسو دوبلي ... (وكل تلك أسماء المدن ، مثل : نيويورك ، أثينا ،
هايفونغ ...)

ولم يتورع بعضهم عن كتابة تلك الكلمات أو التغيير بالحروف اللاتينية ،
كسميع القاسم الذي يستخدم علامة U.S.A. للرمز إلى أسلحة الدمار والاعتداء على
الشعوب . حتى أصبحت القصيدة الحديثة مزيجاً من العربية والأجنبية ، بل أشبه بذلك
الأغاني التي راجت أخيراً وأطلقوا عليها اسم (فرانكر - آراب) .

(١) يريد : انقض .

(٢) الآثار الكاملة . شعر أدونيس ، على أسد سعيد ، دار المودة - بيروت ١٩٧١ : ٢ / ٦٣٣ .

ب - استخدام الألفاظ العامية بكثرة ، مما يذكرنا بعصور الانحدار التي تأخذ على شعرائها هو تهم إلى هذا الدرك ، فترى في شعر التفعيلة كلمات : البقشيش ، غنة ، شلة ، إسطي ... الخ .

ج - الإكثار من ذكر الأرقام ولا سيما تاريخ الحادثة ، فكان القصيدة سجل لتدوين المذكرات ، كقول سعید القاسم في قصيده (من مفكرة أیوب) :

$$\gamma v = e = v$$

لَا شَيْءٌ .. جُدُّدِي ..

IV - e - 11

۱۰۷

د— كثرة استخدام الأحرف المبترزة عن الأصوات ، وكان ذلك قد أصبح من المقومات الأساسية للقصيدة الناشئة في هذه الأيام فتجده أسطراً مثل :

— تک تک ، تک تک ، تک تک

دُمْ دُمْ دُمْ دُمْ

... تا ، تا تا ، تا —

٨ - كثرة الضرورات الشعرية ، مما يجوز أو لا يجوز ، وإذا كان في الضرائر ما هو مقبول مأثور ، فإن منها ما هو مرفوض مردود ، مهما كان الدافع إليه مسوغاً ، فكيف إذا صدر عن ضعف في السليقة أو إصرار على الخطأ ، أو استهانة بأساليب العربية ، أو شطحة خيالية ؟ وهل فيما من يقبل من علوي الماهمي أن ينكر "الإدغام في (يتفارق) ويدخل أداة التداء (يا) على المعرف يأل في قوله :

— اللود الزائف مذعور

... يُتَّهَمُ ، يُبَحَثُ عَنْ جُنُحِ يَوْمِهِ مِنَ الْجَزْعِ

— هاتوا يا ابوه عي أمته الرجيل

(۱) دیوانه ۴۸۱.

هاتوا يا الفقراء

هاتوا أمةٌ مُّهَاجِرٌ (١)

٩- التصار الشعري الحديث بالضرورة على تمهيلات البحور الصافية الستة ، وهذا يتحقق بحال الإبداع أمام الشاعر ، ويكتسح شعره رتباً مثلاً ، وخصوصاً حين يريد الشاعر إطالة قصيدة .

ولقد ألف الشاعر العربي أن يجد أيامه ستة عشر بحراً شعرياً يوافيها ، وبجز ونها ،
ومشطورها ، ومنهوكها .. ولا شك أن هذه التصريح قيمتها في التنوع والتلوين ومسايرة
 مختلف أغراض الشاعر ، بحيث يصبح اقتصار الشعر التفعيلي على نصف العدد تقصد
 ملحوظاً فيه :

ولا يكفي ما تعاوره الشعراء من تجارب وليدة تستمد خذاعها من تنويع التفعيلة في السطر الشعري ، والتصرف في أشكالها تصرفاً مقبولاً أو غير مقبول .

◆ ◆ ◆

وہیں

لعل استطعت أن أرصف بضع لينات في توضيع البناء العروضي والموسيقي للقصيدة الحديثة ، من خلال النماذج التي عرضتها .

وعسانا نومن بعد ذلك التطرف أن شعر التفعيلة لم يستمر على سُوقه بعد ليعجب
الرَّاعَيْنَ بِنَائِتِهِ ، بحيث توضع له الأسس الثابتة والمقاييس الوطيدة .. فالأنماط الجديدة من
هذا الشعر لا تزال ترى ، والمؤلفون يلهثون وهم يترافقون خلف تلك النماذج .
ليلتقطوا ظاهرة من هنا ، ويستوروا قانوناً هناك .. والخلاف بينهم على أشده : بل بينهم
 وبين الشعرا المجددين أنفسهم ، يستحسن أحدهم من أمر هذا الشعر ما يستقيمه غيره :
 أو يستقيمه ما يستجيده ... حتى المصطلحات في عروض هذا الشعر لا تزال مترجمة
 ذات اليمين وذات الشمال ، وقد غُمَّ أمراها ، واستبهنت معالمها وصُوّارها على كثير

(١) من قصيدة التي ألقاها في مهرجان الشعر العاشر بدمشق . وقد سبق ذكرها .

من الباحثين والنقاد ، بلـهـ الشعراـنـ الذين يـقـدـرونـ بـعـنـظـمـاتـهمـ الـيـ يـسـيرـ الـاجـهـادـ فـيـ رـكـابـهاـ ، صـوـابـاـ تـارـةـ ، وـخـطـاـ تـارـةـ أـخـرىـ .

ويخلو لقـومـ أـنـ يـتسـاءـلـواـ : هل يـكـتـبـ الـبقاءـ لـهـ الـمـوجـةـ الـجـديـدةـ ؟ أمـ هـلـ يـقـدـرـ
لـهـ أـنـ تـعـيـشـ طـوـيـلاـ ؟

لقد ظـلـ هـذـاـ التـسـاؤـلـ يـتـرـددـ عـلـىـ الشـفـاهـ وـشـبـاـ الـأـقـلامـ خـلـالـ الـعـقـدـيـنـ الـأـخـيـرـيـنـ ،
وـلـاـ يـفـتـأـ يـتـكـرـرـ فـيـ طـيـاتـ المـنـاقـشـاتـ الـمـخـلـفـةـ الـيـ تـبـعـثـ بـيـنـ حـيـنـ وـآـخـرـ ، وـإـنـ خـفـتـ
حـدـثـهاـ فـيـ السـنـوـاتـ الـأـخـيـرـةـ ، إـذـ بـدـأـ هـذـاـ الشـعـرـ - فـيـ جـمـلـتـهـ - يـدـخـلـ إـلـىـ الـقـلـوبـ وـيـجـدـ
مـنـ يـسـتـسـيـنـهـ ، بـعـدـ أـنـ كـانـ فـرـيقـ مـنـ الـأـدـبـاءـ وـالـشـعـرـاءـ يـلـقـونـ بـعـدـ الرـضـاـ ، أـوـ يـقـفـونـ
مـنـهـ مـوـقـفـ الـعـدـاءـ السـافـرـ ، وـيـتـبـيـأـونـ لـهـ بـالـسـقـوطـ وـالـذـبـولـ وـلـوـ بـعـدـ حـيـنـ ، حـتـىـ إـنـ بـعـضـهـمـ
أـخـرـجـهـ مـنـ دـائـرـةـ الشـعـرـ . وـقـدـ تـفاـوتـتـ مـوـاـقـفـ هـؤـلـاءـ جـمـيـعـاـ فـيـ مـدىـ تـشـدـدـهـاـ(١)ـ ،
إـلـاـ أـنـ عـبـاسـ مـحـمـودـ الـعـقـادـ كـانـ أـمـرـهـمـ عـوـدـاـ ، وـأـصـلـبـهـمـ مـكـبـرـاـ؛ قـدـ رـمـيـ بـهـ شـعـرـ التـفـعـيلـةـ
وـلـقـيـ مـنـ الـأـلـاقـيـ . حـتـىـ إـنـ الـعـقـادـ اغـرـضـ عـلـىـ اشـرـاكـ بـعـضـ الـشـعـرـاءـ الـمـجـدـيـنـ فـيـ
مـهـرجـانـ الشـعـرـ بـدمـشـقـ سـنـةـ ١٩٦٠ـ مـتـهـماـ لـيـاـمـ بـأـنـهـ لـاـ يـعـرـفـونـ أـصـوـلـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ ،
وـهـدـدـ بـالـانـسـاحـابـ مـنـ الـمـجـلـسـ الـأـعـلـىـ لـرـعـاـيـةـ الـفـنـونـ وـالـآـدـابـ اـحـجـاجـاـ عـلـىـ اـشـرـاكـهـمـ
فـيـ الـمـهـرجـانـ ، وـكـانـ أـنـ ذـعـنـ هـؤـلـاءـ - وـمـنـهـ صـلـاحـ عـبـدـ الصـبـورـ وـأـحـمـدـ عـبـدـ الـمـعـطـيـ
حـجـازـيـ - فـأـلـقـواـ قـصـائـدـهـمـ بـالـطـرـيـقـةـ الـقـلـيـدـيـةـ إـحـمـادـاـ لـلـأـزـمـةـ .

وـأـمـرـهـاـ عـبـدـ الـمـعـطـيـ فـيـ قـصـيـهـ ، إـذـ كـتـبـ بـعـدـ ذـلـكـ قـصـيـدـةـ عـمـودـيـةـ مـنـ الـبـحـرـ الـبـسيـطـ
فـيـ الرـدـ عـلـىـ الـعـقـادـ ، فـيـهـاـ شـيـءـ مـنـ التـطاـولـ عـلـىـ مـكـانـتـهـ وـقـدـ دـفـعـهـ إـلـىـ ذـلـكـ حـمـاسـتـهـ «ـوـإـيمـانـهـ
بـرـسـالـةـ التـجـدـيدـ الشـعـرـيـ الـيـ لـمـ يـسـطـعـ الـعـقـادـ أـنـ يـقـلـرـهـاـ خـنـقـ قـلـرـهـاـ»ـ ، وـقـدـ بـدـأـهـ بـقـوـلـهـ :

إنـ كـنـتـ تـبـكـيـ عـلـيـهـ ، نـحـنـ نـكـبـهـ
يـكـادـ يـخـسـنـ أـمـرـاـ أـوـ يـقـرـرـ بـهـ
وـأـنـتـ آـخـرـ مـهـجـوـ وـأـسـبـهـ(٢)ـ

(١) ذـكـرـهـمـ : شـفـيقـ بـهـرـيـ ، وـبـلـوـيـ الـبـلـلـ ، وـصـالـحـ بـهـرـةـ ، وـمـهـدـ الـبـاسـطـ الصـوـفيـ ، وـسـاميـ الـكـيـاليـ ...

(٢) دـيـوـانـ أـحـمـدـ عـبـدـ الـمـعـطـيـ حـجـازـيـ ٤٣٤ـ .

ـم تابع شعر التفعيلة مسيرته إلى اليوم ، حتى أتختمت رفوف المكتبات بدواوينه وختاراته ، وأثرعت الصحف والمجلات بنماذج منه وأنماط ، ولكن فيها الزبد والثاء ، وفيها أيضاً ما ينفع الناس ويذكر في الأرض .

ـ وطريف " حتى أن نرى بعض أصحاب الشعر الجديد – من الذين حاولوا هذه التجربة أو أمعناها فيها – يعتذرون في مواقفهم ، أو يعودون من مستصف الطريق :

ـ فهذا نزار القباني يقول : « كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية .. هذه العبودية الملحة التي تقول للبيت العربي : قس .. فيفق .. وتقطع خيوط الميلال العربي في روعة قفزاته ، فيقع متقطعاً الأنفاس . أما الآن فقد جئت أعزف بفشلني ، لأنني أیقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربية وتقضى على إرثناها » (١) .

ـ وذلك هي **لazk al-mala'ka** – التي كانت تتنافس السباب في زعامة « الشعر الحر » – تتبايناً لهذا الشعر بالارتداد ، وأن الشعراء سيعودون إلى الطريقة الموروثة في النظم . وقد جاء ديوانها الأخير « شجرة القمر » (٢) ليبرهن على أنها تفضل العودة إلى الأسلوب القديم ، فهو يضم لاثنين قصيدة ، لم تتنظم منها على شعر التفعيلة إلا إحدى عشرة فحسب .

ـ تقول نازك في مقدمة هذا الديوان ، التي كتبتها في ١٩٦٧ / ٣ / ٢٨ :

ـ « وإنني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى ذلك أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعرض له ويترك الأوزان العربية الجميلة » (٣) .

ـ وتحقيق هذه النبوجة يخبو في مطاوي المستقبل ، كما أن بقاء تلك الموجة الجديدة مرهون بتوافر المهوويين من أعلام الشعر الحديث ...

○ ○ ○

(١) مجلة الأداب – عدد آب « أسطلس » ١٩٥٣ .

(٢) طبع ، أول مرة ، في بيروت – ٢٤ : ١٩٦٨ .

(٣) مقدمة شجرة القمر : ١٦ .

كشاف هجائي

للموضوعات والمصطلحات العروضية^(١)

- الأبتر - البتر .
الأبغر الخماسية . ١٢٨ .
الأبغر السابعة . ١٢٨ .
الأبغر الصافية . ٢٤٠ ، ٢١٣ .
الأبغر المتزوجة (المزوجة) . ١٢٨ ، ٢١٣ .
الأبغر المهملة (المولدة ، المحدثة) . ١٩٢ ، ١٨٧ .
الإجازة . ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأجزاء = التفصيلات .
الأحد . ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ .
أحرف القافية . ١٣٩ .
الأرجوزة (ج : أراجيز) . ٦٩ ، ٧٣ ، ١٩٧ ، ١٩٩ .
الأسباب = السبب .
الإسراف = الإصراف .
أسلوب الشطرين . ٢٠٤ .
الإشباع (بحرف اللام) . ٤٤ ، ١٤ .
الإشباع (من حركات القافية) . ١٥٥ ، ١٤٦ .
الإصراف (الإسراف) . ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأصلم = الصائم .
الإضمار . ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ .

(١) قد يذكر ذكر المادة في الصفحة غير مرّة ، فيرجع الاتّباع إلى ذلك عند المراجحة

- الأعراض = العروض .
 الأعرج (من أنواع المواليا) ١٩٤ .
 الاقتضاء ١٥٨ .
 الإقعاد ٤٩ ، ٩٣ ، ١٢٩ .
 الإقراء ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٥٦ .
 الإكماء ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
 ألف التأسيس = التأسيس .
 أنواع القافية (صورها) ١٥٠ .
 الأوتاد = التوقيد .
 الأوزان المولدة = ١٩٧ ، ٢٠٠ . (وانظر : الأجر المهملة ، والفنون المحدثة) .
 الإبطاء ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
 الإيقاع ١٩٤ ، ١٩٥ .
 البير ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٢٤ .
 البحر (سبب تسميته) ١٢ .
 البحور = الأجر .
 البحور الصافية ٢١٣ ، ٢٤٠ .
 البحور المترجة (المزوجة) ١٢٨ ، ٢١٣ .
 البسيط (البحر) ٦٢ - ٦٨ ، ٩٨ ، ١٢١ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .
 البند ٤٠٠ .
 البيت (في الموشح والرجل) ١٩١ ، ١٩٢ .
 البيت « الثام » ١٢ ، ٢٠٥ .
 البيت الشعري ٢٠٥ .
 التأسيس ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
 الثام (البحر) ١٢٧ .
 الثام (البيت) ١٢ .
 التجویر (في الشعر التفعيلي) ٤٣ ، ٤٣٢ - ٤٣٥ ، ٤٣٦ . (وانظر : المدور) .
 التجليل ٦٣ ، ٩٤ ، ٧٠ ، ١١٥ ، ١٢٣ .

- التريل ٩٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٣ .
 التسبيح ٥١ ، ١٧٣ .
 التشعيث ٤٤ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٨٦ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٥ ، ١٢٥ ، ٢١٧ .
 التصريح ٢٢ ، ٩٢ ، ١٧٩ .
 التضمين ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٢٢٢ .
 تعريف القافية ١٣٧ .
 التفعيلة ، التفعيلات (الأجزاء) ١٤ ، ١٢٦ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ .
 القطع ١٣ .
 التوجيه ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٦ .
 الترقعة ٢٠٥ .
 الترم (أو التلسم) ١٢٥ ، ٢٦ ، ٢١ .
 الجاز = التفعيلة .
 الجملة الشعرية ٢٠٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ .
 الجملة الموسيقية ٢٠٥ .
 الجسم ١٢٦ ، ١٢٥ .
 الحجازي ١٩٥ .
 حسود القافية ١٤٨ .
 الحلة ، الحلةاء ، الحلةذ = الأخذ .
 الحلف ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٠٣ ، ٦٢٠ .
 الحلو ١٤٦ ، ١٤٥ ، ١٢٤ .
 الحلو ١٤٦ ، ١٥٦ .
 حركات القافية ١٤٥ .
 الحشو ١٢ ، ١٢١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٨ .
 حروف القافية ١٣٩ .
 حمار الشعراء ٦٩ .
 الحُمَاق ١٩٥ .
 الخبب (المدارك) ١١٣ .

- الرويّ (ج رويات) ١٣ ، ١٤١ – ١٣٩ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٥٤
 ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ١٨٥ ، ١٧٨ ، ١٧٧ – ١٧٥ ، ١٥٦ ، ١٥٤
 . ٢٢٨ – ٢٢٤
- الرويّ المترافق ٢٢٥ ، ٢٢٦ .
 الرويّ المتوازي (المتعاقق) ٢٢٥ – ٢٢٦ .
- الرجل ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .
 الزحاف ، الزحافات ١٢٠ – ١٢٣ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ – ٢١٠ .
 الزحاف البخاري مجرى العلة ١٢٦ .
 الزحاف المزدوج ١٢٢ – ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٨١ .
 الزحاف المفرد ١٢١ – ١٢٢ .
 زمر البحور ١٩ .
- السبب (ج : أسباب) ١٥ – ١٢٣ ، ١٦ – ١٢٣ .
 السبب التفيف ١٥ .
 السبب الثقيل ١٥ .
 السبع ٧٣ ، ٧٤ – ٧٥ .
 السريع (البحر) ٧٨ – ٧٩ ، ٨٤ ، ٩٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ .
 السطر ، السطر الشعري ٢٣٠ ، ٢٠٥ .
 السلسلة ١٩٠ ، ١٩٢ .
 السناد ١٥٣ ، ١٥٤ – ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- الشتير ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .
 الشطر = المشطور .
- الشطر (مصارع البيت) ٢٠٥ ، ١٢ .
 الشطر يمتنع في غير الرجز والسريع ١٢٧ .
 الشعر التعليمي ٦٩ ، ٧٢ .
- شعر التفعيلة ، الشعر التفعيلي ١٩٧ ، ٢٠٤ ... الخ
 الشعر التقليدي ٢٠٤ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ .
 الشعر الناظري ٢٠٤ .

- الشعر الجديـد . ٢٠٤
 الشعر الحديث . ٢٠٤
 الشعر المـسرـح . ٢٠٤ ، ١٩٧
 الشعر التـلـيلـي . ٢٠٤
 الشعر ذو الشـطـرـين . ٢٢٨ ، ٢٠٤
 الشعر الطـلـيق . ٢٠٤
 الشعر العمـودـي . ٢٠٤
 الشعر القـرـيـض . ١٩٢ ، ١٩٠
 الشعر الكـلاـسيـكي . ٢٠٤
 الشعر المـخـلـفـ الأـوـزـانـ والـقـوـافـيـ . ٢٠٤
 الشعر المرـسـل . ٢٠٣—٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢٠٣
 الشعر المـطـلـق . ٢٠٤
 الشعر المـثـور . ٢٠٤
 الشعر المـطـلـق . ٢٠٤
 الشعر والنـظـمـ (الـفـرقـ بـيـنـهـاـ) . ١٨٢—١٨١
 الشـفـيقـ (المـتـارـكـ) . ١١٣
 الشـكـلـ . ٣٩ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٠ ، ١٢٣ ، ١٢٣ ، ١٢٦
 الصـدرـ (مـصـرـاعـ الـبـيـتـ) . ١٢
 الصـلـمـ . ٧٩ ، ١٢٤
 صـوـرـ الـقـافـيـةـ (أـنـوـاعـهـاـ) . ١٥٠
 الضـرـائـرـ الشـعـرـيـةـ . ١٣٠—١٣٣ ، ٢٣٩
 الضـرـبـ ، الأـضـربـ . ١٢ ، ١٢١ ، ١٢٨ ، ١٢٩—١٢٨ ، ٢٨٨
 ضـربـ النـاقـوسـ (المـتـارـكـ) . ١١٣
 الضـرـورـاتـ الشـعـرـيـةـ = الضـرـائـرـ .
 الطـوـيـلـ (الـبـحـرـ) . ٢٠—٢٤ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٨ ، ١٢٧
 ، ١٢٨ ، ٢١٣ ، ١٨٨ ، ١٨٨ ، ٢١٨—٢١٩
 الطـيـ . ٤٣ ، ٤٣ ، ٥٧ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣
 ، ٨١ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ٧٩ ، ٧٨ ، ٧٧ ، ٧٦ ، ٧٦ ، ٧٥ ، ٧٥ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣ ، ٧٣
 ، ٧٣ ، ٨٦ ، ٨٦ ، ١٢٢ ، ١٢٢ ، ١٢١ ، ١٢١ ، ١٠٩ ، ١٠٨ ، ٩٣ ، ٩٣ ، ٨٦

- العَجَزُ (مِنْ رَأْيِ الْبَيْتِ) ١٧
 المَرْوِضُ ، الْأَعْارِضُ ١٢٩—١٢٨ ، ١٢٦ ، ١٢١ ، ١٢ ، ١١
 الْمَصْبُ ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦
 الْعَفْسُ ٣٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧
 الْمَقْصُ ١٢٦ ، ١٢٥
 الْمَقْلُ ٣٢ ، ٣٣ ، ١٢٢ ، ١٢٦
 الْعَلَةُ ، الْعَلَلُ ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٥—١٢٣ ، ١٢٠ ، ١٢٨
 الْعَلَةُ الْبَحَارِيَّةُ بِحَرَى الزَّحَافِ ١٢٥
 عَلَمُ الْمَرْوِضِ ١١
 عَلَمُ الْقَوْافِيِّ ١٣٧—١٠٩
 الْعَمِيدُ (الْبَحْرُ) ١٨٩
 عَيْبُ الْقَافِيَّةِ ١٥٣—١٥٩ ، ٢٢٢
 عَيْبُ كَلْمَةِ الرَّوْيِ ١٥٦—١٥٨
 الْفَاصِلَةُ الصَّغِيرِيُّ ١٥
 الْفَاصِلَةُ الْكَبِيرِيُّ ١٥
 الْفَرَيْدُ (الْبَحْرُ) ١٨٩
 الْفَنُونُ السَّبْعَةُ = الْفَنُونُ الشَّعْرِيَّةُ الْمُخْدَةُ
 الْفَنُونُ الشَّعْرِيَّةُ الْمُخْدَةُ ١٩٠—١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠
 الْفَوَاصِلُ ١٥
 الْقَافِيَّةُ ، الْقَوْافِيِّ ١٣ ، ١٣٧—١٥٩ ، ١٧٧—١٧٥ ، ١٧٨ ، ٢٠٥ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥—٢٢٥
 الْقَافِيَّةُ الدَّاخِلِيَّةُ ٢٠٥
 الْقَافِيَّةُ الْمُتَدَاخِلَةُ ٢٠٥
 الْقَافِيَّةُ الْمُتَرَوِّحَةُ (الْمُتَقَاطِعَةُ) ٢٢٦ ، ٢٢٥ ، ٢٠٥ ، ١٧٥
 الْقَافِيَّةُ الْمُتَعَاقِدَةُ = الْقَافِيَّةُ التَّوَالِيَّةُ .
 الْقَافِيَّةُ الْمُتَقَاطِعَةُ ; الْقَافِيَّةُ الْمُتَرَوِّحَةُ
 الْقَافِيَّةُ التَّوَالِيَّةُ (الْمُتَعَاقِدَةُ) ٢٢٦—٢٢٥ ، ٢٠٥ ، ١٧٥
 الْقَافِيَّةُ الْمُسْطَحَّةُ .. ٢٠٥

القافية المطلقة والمقيمة ١٤٥ ، ١٥٠ .

القبض ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٩٣ ، ١٠٣ ، ٩٢٢ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ١٢٦ .

القسم (صراع البيت) ١٢ .

القصر ٢١ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٢٥ ، ٤٥ ، ٣٧ ، ٢٥ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٤٥ ، ١٠٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٤٥ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

القصنم ١٢٥ ، ١٢٦ .

القصيد ، القصيدة ١٢ ، ٧٣ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٩ ، ١٢٥ .

القصيدة البيتية التركيب ٢٠٤ .

القصيدة التقليدية ١٦٥ .

قصيدة النثر ، القصيدة النثرية ٢٠٤ .

قططر المزاب (المدارك) ١١٥ .

قطع ٢٦ ، ٣٨ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١١٥ ، ١٢٤ .

قطعة ١٢ ، ٧٣ . (وانظر : المقطوعة) .

قططف ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ١٢٤ .

القطفل (في الموشح) ١٩١ ، ١٩٠ .

القوما ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ .

الكامل (البحر) ٣١ ، ٩٨ ، ٩٧ ، ١٢١ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٢٧ ، ١٦٧ .

الكان وكان ١٩٠ ، ١٩٣ .

الكشف (أو الكشف) ٥٨ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ١٢٤ .

الكف ٢١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٤ ، ٣٩ ، ٢١ ، ١٠٤ ، ١٠٣ ، ١٠٣ ، ١٠٣ ، ٨٦ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٤٤ ، ٣٩ ، ٢١ .

لزوم ملا يلزم ١٧٦ ، ١٧٥ .

المتشد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .

المدارك (من حدود القافية) ١٤٤ .

المدارك (البحر) ١١٣ ، ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٣ ، ٢١٣ .

الترادف ١٤٨ .

الراكب ١٤٩ .

- المُتَسق (البحر المتدارك) . ١١٣
 المُتَقَارِب (البحر) ٢٥ - ٢٥ ، ١٢٢ ، ٣٠ ، ٢١٣ ، ١٨٨ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٥ ، ١٢٤ ، ١٢٢ ، ٣٠ .
 المُتَكَاؤس . ١٤٩
 المُتَوَاسِر . ١٤٨
 المُتَوَفِّر (البحر) . ١٩٦ ، ١٨٩ ، ١٨٨ ، ١٨٧ ، ١٨٦ ، ٩٩ ، ٨٩ - ٨٥ ، ١٢٧ ، ١٠٨ ، ٩٩ ، ٨٩ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٣ ، ١٠٨ ، ١٠٤ ، ١٠٢ ، ٩٩ ، ٨٥ ، ٦٩ ، ٣٧ ، ١٢ ، ١١٦ - ١١٥ ، ١١٣
 المُجْزَوَة ، المُجْزَوَات . ١٢٣ ، ١٢٨ ، ١٢٧
 مجزوء البسيط . ٦٣ - ٦٥
 مجزوء التحيف . ٤٥
 مجزوء الرجز . ٧١ ، ٧١
 مجزوء الرمل . ٥٠ - ٥٢
 مجزوء الطويل . ٢٠
 مجزوء الكامل . ٩٤ - ٩٥
 مجزوء المتدارك . ١١٦ - ١١٥
 مجزوء المُتَقَارِب . ٢٧ - ٢٦
 مجزوء الوافر . ٣٢ - ٣٣ ، ١٠٤
 المحدث = المتدارك
 المُخْتَرَع (المتدارك) . ١١٣
 مخلع البسيط (المكبول) . ٦٤
 المخمسات (من الشعر) . ٢٠١
 المُنْدَاخِل (المدور) . ١٣
 المُنْدَرَج (المدور) . ١٣
 المدور ١٣ ، ٢٣٢ ، ٢٣٥ - ٢٣٦
 المديد (البحر) . ١٨٨ ، ١٨٧ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٤ ، ٤٢ - ٣٧

- المثال ، المذيل = التدليل .
 المربعات (من الشعر) ٢٠١ .
 المردف ، المردوف ٢١ ، ٤٢ ، ٦٢ ، ٥٨ ، ٥٧ ، ٢٥ ، ٢١ ، ٩٢،٩٤،٨٠ ، ١٩٢ (وانظر : المردف)
 المردوفة (القافية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ .
 مرقل = الترقيق .
 المزدوحة (الأرجوزة) ٧٣ .
 المسبيح = التسبيح .
 المستطيل (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٥ .
 المسدس (من الأبيات أو البحور) ٣٧ .
 المشطور ١٢ ، ١٢٧ ، ١٨٦ . (وانظر : الشطر) .
 مشطور الرجز ٦٩ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٧ ، ١٢٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ .
 مشطور السريع ٨٠ - ٨١ ، ١٢٧ .
 مشطور المديد المثنى (الثام) ٥١ .
 المشتت = التشتيت .
 المصراع ١٢ .
 المصراع ٢٢ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٣٩ ، ٧٣ ، ٩٢ ، ١٢٩ .
 مصطلحات العروض ١٢٦ .
 المضارع (البحر) ٨٦ ، ٩٩ - ١٠١ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٨٨ ، ١٨٧ .
 المضرر = الإضمار .
 المطرد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
 المُطْلَّقة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ .
 المعاقبة ١٠٩ ، ١٠٠ .
 المعتمد (البحر) ١٨٩ .
 المقتصب (البحر) ٨٦ ، ١٠٨ ، ١١٢ - ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ .
 المقاطع ٢٠٥ .
 المقطوع ٧٣ .

المقطوع ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ . (وانظر : القطع) .
المقطوعة ٧٣ . (وانظر : القطعة) .
المُقْتَدِي ٩٣ . (وانظر : الإقاد) .
المقيضة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
المكبول (خلع البسيط) ٦٤ .
الممتد (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ .
المسرح (البحر) ٥٦ — ٦١ ، ٩٩ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ .
المسرد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
المنهوك ١٣ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
منهوك الرجز ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٩٩ .
منهوك المسرح ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
الموال ١٩٤ .
الموالياً ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .
المؤسسة (القافية) ١٥٠ — ١٥٢ .
الموشع ١٩٠ — ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠ .
الموصولة (القافية) ١٥٠ .

النثفة ١٢ .
النظم غير المقفى (الشعر المرسل) ٢٠١ — ٢٠٣ .
النظم والشعر ١٨١ — ١٨٢ .
النساني (من أنواع الموالياً) ١٩٤ .
النفاذ ١٤٦ .
النقص ٣٢ ، ٣٣ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٢٦ .
نقط الارتكاز ٢٠٥ .
نقل التفعيلة إلى تفعيلة أخرى ١٧٦ .
النهوك = منهوك .

المزاج (بحر) ١٠٢ — ١٠٥ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٨٨ ، ٢٠٠ .

الوافر (البحر) ٣١—٣٦ ، ١٢٨ ، ١٢٧ ، ١٢٤ ، ١٢٣ ، ١٢٢ ، ٩٠ ، ٣٦ ، ١٨٧ ،
٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٦ . ١٨٩
الورثد ، الأوتاد ١٥ ، ١٢٣ ، ٨٦ ، ٩٥
الورثد المجموع ١٥ ، ٩٩ ، ٩٩ ، ١١٤ ، ١٠٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٥ .
الورثد المفروق ٩٥ ، ٤٣ ، ٨٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٢٤ ، ١٢٤ .
وحدة التفعيلة ٢٠٨—٢٢١ .
الوحدة الموسيقية ٢٠٥ .
الوزن ١٢ ، ١٣ ، ١٦٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٧٩ .
الوسم (البحر) ١٨٩ .
الوصل (من أحرف القافية) ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥١ .
الوقف ٩٢ ، ٩٥ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٢ .
الوقف ٥٨ ، ٨٠ ، ٧٩ ، ٧٩ ، ١٢٤ .
اليتم (البيت) ١٢ .



المصادر والمراجع

- صبرى الأشتر (أمية جامعية) .
 حسن توفيق — القاهرة ١٩٧٠ م
 عز الدين التونسي — دمشق ١٩٤٦ م
 أحمد صادق البغدادى — القاهرة ١٩٦٦ م
 عباس محمود العقاد — القاهرة ١٩٦٣ م
 جميل سلطان — دمشق ١٩٣٧ م
 مصطفى صادق الرافعى — القاهرة ١٩٥٤ م
 عمر بمحى ، شوقي كيلاني — دمشق ١٩٤٩ م
 طاهر البزاوى — دمشق ١٣٠٤ هـ
 إميل عيد — حلب ١٩٥٢ م
 مصر ١٣٥٣ هـ
 مورىه (ت. سعد مصلوح) — القاهرة ١٩٦٩ م
 يكريم رجب — حلب ١٣٧٨ هـ
 رفائيل بطى — مصر ١٩٢٢ م
 عبد الحميد الراضى — بغداد ١٩٦٨ م
 عز الدين إسماعيل — القاهرة ١٩٦٧ م
 علي الجندى — القاهرة ١٩٦٩ م
 عبد الرحمن السيد — القاهرة (بلا تاريخ)
- ١ — اتجاه الشعر الحر
 ٢ — اتجاهات الشعر الحر
 ٣ — إحياء العروض
 ٤ — الأدب العامي في مصر
 ٥ — أشتات مجتمعات في اللغة والأدب
 ٦ — أوزان الشعر وقوافيه
 ٧ — تاريخ آداب العرب
 ٨ — تبسيط العروض
 ٩ — تمهيد العروض
 ١٠ — توسيع العروض
 ١١ — حاشية السنہوري على من الكافي
 ١٢ — حركات التجدد في موسيقا الشعر ..
 ١٣ — الرسالة الشافية
 ١٤ — سحر الشعر
 ١٥ — شرح تحفة التخليل
 ١٦ — شرح القصيدة المخزوجية (بها مش العيون الفاخرة) : ذكر يا الأنصاري — مصر ١٣٠٣ هـ
 ١٧ — الشعر العربي المعاصر
 ١٨ — الشعرا و إنشاد الشعر
 ١٩ — العروض والقافية

- ملوح حقي — بيروت ١٩٦٤ م
- ابن عبد ربه — القاهرة ١٩٦٥ م
- لويس شيخو — بيروت ، الطبعة الثانية
- عبد العزيز عتيق — بيروت ١٩٦٩ م
- السامياني — مصر ١٣٠٣ هـ
- صالح الأشتر — دمشق ١٩٦٠ م
- نازك الملائكة — بيروت ١٩٦٢ م
- محمد التويبي — بيروت ١٩٧١ م
- سعيد زهور عدي — حماة ١٩٢٩ م
- أبو يعلى الشوخني — بيروت ١٩٧٠ م
- ادوار مرقص — اللاذقية ١٩٣٤ م
- عباس محمود العقاد — القاهرة (بلا تاريخ)
- الأبشيهي — القاهرة ١٩٥٣ م
- أحمد راتب النغاشي — دمشق ١٩٥٤ م
- أبو بكر بن السراج — بيروت ١٩٦٨ م
- سليمان البستاني (الطبعة المصورة) .
- إبراهيم أنيس — القاهرة ١٩٦٥ م
- شكري محمد عياد — القاهرة ١٩٦٨ م
- المربزاني — القاهرة ١٩٦٥ م
- أحمد الماشمي — مصر ١٩٦٦ م
- محمد فخرى — مصر ١٣٠٧ هـ
- ٢٠ — العروض الواضح
- ٢١ — العقد الفريد (ج ٥)
- ٢٢ — علم الإنشاء والعروض
- ٢٣ — علم العروض والقافية
- ٢٤ — العيون الفاخرة الفامزة
- ٢٥ — في شعر النكبة
- ٢٦ — قضايا الشعر المعاصر
- ٢٧ — قضية الشعر الجديد
- ٢٨ — القول الروافى في العروض والقوافي
- ٢٩ — كتاب القوافي
- ٣٠ — كفيل البيان والشعر
- ٣١ — اللغة الشاعرة
- ٣٢ — المستطرف في كل فن مستطرف
- ٣٣ — معالم العروض
- ٣٤ — المعيار في أوزان الأشعار
- ٣٥ — مقدمة إلى إداة هوميروس
- ٣٦ — موسيقا الشعر
- ٣٧ — موسيقا الشعر العربي
- ٣٨ — الموضع : مآخذ العلماء على الشعراء
- ٣٩ — ميزان الذهب
- ٤٠ — النبلة البوهية في المطالب الشعرية

- ٤١ - النقد الأدبي الحديث
محمد غنيمي هلال - القاهرة ١٩٦٤ م
- ٤٢ - نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي ناصيف اليازجي - بيروت ١٨٨٥ م
- ٤٣ - هذا الشعر الحديث
أحمد سليمان الأحمد - دمشق ١٩٧٤ م
- ٤٤ - الوافي في العروض والقوافي
الخطيب التبريزي - حلب ١٩٧٠ م



الفهرس

٥	القدیم وتعريف
	علم العروض
١١	تسمية العروض
١١	أهمية العروض وضرورتها
١٢	مصطلحات عروضية
١٣	القطع وشروطه
١٤	الأجزاء (التفعيلات)
	البُحُورُ الشِّعْرِيَّةُ
١٩	زمر البُحُورُ
٢٠	البُحُورُ الطَّوِيلُ
٢٥	البُحُورُ المُتَقَارِبُ
٣١	البُحُورُ الْوَافِرُ
٣٧	البُحُورُ الْمَدِيدُ
٤٣	البُحُورُ الْخَفِيفُ
٤٩	بُحُورُ الرَّمْلِ
٥٦	البُحُورُ الْمُنْسَرِحُ
٦٢	البُحُورُ الْبَسِطُ
٦٩	بُحُورُ الرَّجْزِ
٧٨	البُحُورُ السَّرِيعُ

٨٥	البحر المخت
٩٠	البحر الكامل
٩٩	البحر المصارع
١٠٢	بحر المزاج
١٠٨	البحر المتضئب
١١٣	البحر المدارك
١٢٠	الرحافات والعلل
١٢٧	فوايد عروضية
١٣٠	الضرائر الشعرية

علم القوافي

١٣٧	علم القوافي
١٣٧	القافية
١٣٩	جروف القافية
١٤٠	حركات القافية
١٤٨	حدود القافية
١٥٠	أنواع القافية
١٥٣	عيوب القافية

موسيقا الشعر العربي مظاهرها وجرانب التجديد فيها

١٦٣	١ - موسيقا الشعر العربي في التصعيد التقليدية
١٦٣	— مقدمة
١٦٤	— الإيقاع والوزن

١٦٧	— أركان الموسيقا الشعرية
١٧٩	— تعريف الشعر وبيان أركانه وعناصره
١٨٥	٢ — التجديد في الموسيقا الشعرية لدى المحدثين
١٨٥	— ملخصة
١٨٧	— الأجر المهملة
١٩٠	— الفنون الشعرية المحدثة
١٩٧	٣ — التجديد في الموسيقا الشعرية لدى المعاصرين
١٩٧	— في إطار البحث
٢٠٧	— نظرات عروضية في الشعر العربي الحديث وموسيقاه
٢٤٠	الخاتمة
٢٤٣	كتاب هجائي للموضوعات والمصطلحات العروضية
٢٥٥	المصادر والمراجع
٢٥٩	الفهرس

من مؤلفات صاحب الكتاب

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>حلب : ١٩٧٩، ١٩٧٥، ١٩٧٠
حلب - القاهرة ١٩٧٣ / ١٩٦٩
بيروت : ١٩٧٩
كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
كلية الآداب بحلب : ١٩٨١</p> | <p>١ - سفينة الشعاء
٢ - صفة الصفو - لابن الجوزي (تحقيق)
٣ - مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري
٤ - مختارات من كتاب الحيوان والأمالي
٥ - موسيقا الشعر العربي
٦ - محاضرات في الأدب العثماني</p> |
| بالأشتراك : | |
| <p>حلب : ١٩٦٣
حلب : ١٩٦٣
حلب : ١٩٦٤
بيروت : ١٩٦٨
وزارة التربية - دمشق ١٩٦٨
وزارة التربية - دمشق ١٩٦٩
حلب ١٩٧٨ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٨
كلية الآداب بحلب ١٩٧٩
كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
دمشق ١٩٨١ / ١٩٨٢
١٩٨٢ / ١٩٧٩ - حلب</p> | <p>٧ - المعين في الأدب العربي الحديث
٨ - المعين في السحر والصرف
٩ - المعين في الدراسة الأدبية
١٠ - المنهل من علوم العربية
١١ - القواعد - للثاني الإعدادي
١٢ - الموسيقى الأعمى - للثالث الإعدادي
١٣ - دروس في اللغة العربية
١٤ - الأغراض الشعرية عند الأخطل
١٥ - دروس ونصوص في اللغة العربية وأدابها (١)
١٦ - دروس ونصوص في اللغة العربية وأدابها (٢)
١٧ - سيرة ابن سينا
١٨ - المغرب - للمطرزي « معجم لغوي » (تحقيق)</p> |

◆ ◆ ◆



سعر البيع ٨٠ ل.س
للطلاب

مطبعة الروضة . دمشق

To: www.al-mostafa.com